Curso 2011/12
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/16
I.S.B.N.: 978-84-15910-46-6
Depósito Legal: TF-347/2013

DARÍO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia

Director
NILO FRANCISCO PALENZUELA BORGES

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……..……..…..... 1

I.- LOS LÍMITES GENÉRICOS DEL MICRORRELATO: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DE LOS GÉNEROS PRÓXIMOS……..……..……. 31

I.1.- EL MICRORRELATO Y EL CUENTO……..……..……..…..... 31

I.1.1.- LA EXTENSIÓN……..……..……... 33

I.1.2.- LA ESTRUCTURA……..…….. 38

I.2.- EL MICRORRELATO Y EL POEMA EN PROSA……..…..…… 44

I.3.- EL MICRORRELATO Y LOS GÉNEROS DIDÁCTICO-ENSAYÍSTICOS……..…… 52

I.3.1.- LA FÁBULA Y EL BESTIARIO……..……... 53

I.3.2.- LOS GÉNEROS GNÓMICOS: EL AFORISMO Y LA GREGUERÍA……..……. 58

I.3.3.- LA PARÁBOLA, EL EJEMPLO Y LA ANÉCDOTA……..……..……... 64

I.3.4.- LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS: LA COLUMNA DE OPINIÓN……..……..……..……... 73

II.- LOS LÍMITES HISTÓRICOS DEL MICRORRELATO: ANTECEDENTES INTERNACIONALES DEL GÉNERO……..…….....…… 83

II.1.- EDGAR ALLAN POE: LOS PRIMEROS PASOS HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UNA TEORÍA SOBRE LA MINIFICCIÓN LITERARIA……..…….....…… 83

II.2.- CHARLES BAUDELAIRE: ALGUNOS *PETITS POÈMES EN PROSE* COMO MICRORRELATOS……..……..……..... 105

II.3.- RUBÉN DARÍO: LOS INICIOS DEL MICRORRELATO EN LAS LETRAS HISPÁNICAS……..……..……... 129

III.- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA MICRONARRATIVA…….……..... 155

III.1.- MICRORRELATOS Y COMPROMISO SOCIAL: *HOMBRO COMPASIVO* Y *EDAD DE ORO*…… 161

III.2.- EL ARTE DE DESNUDAR EL TEXTO: *CUENTOS LARGOS*…… 170

III.3.- LAS NOVELAS IMPOSIBLES: *CRÍMENES NATURALES*…… 177

III.4.- RELACIONES INTERGENÉRICAS Y FRAGMENTARISMO: *DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO* Y *PLATERO Y YO*…… 184

IV.- RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: LA ATOMIZACIÓN DE LA ESCRITURA…… 195

IV.1.- EL RAMONISMO: SUBTERFUGIO DE MICRORRELATOS…… 200

IV.2.- MICRORRELATOS E INTERTEXTUALIDAD…… 208

IV.3.- MICRORRELATOS Y FANTASÍA…… 219

IV.4.- MICRORRELATOS Y HUMORISMO…… 231

V.- FEDERICO GARCÍA LORCA: AUTOR DE MICRORRELATOS…… 239

V.1.- DELIMITACIÓN GENÉRICA E HISTÓRICA DEL CORPUS DE ESTUDIO…… 249

V.2.- "LAS COSAS DEL OTRO LADO": "TELÉGRAFO"…… 255

V.3.- LA TRADICIÓN CLÁSICA: "ÁRBOL DE SORPRESAS"…… 265

V.4.- AMOR Y MUERTE: "JUEGO DE DAMAS"…… 277

VI.- TRAYECTORIA POSTERIOR DEL MICRORRELATO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: AUTORES Y OBRAS (1940-2010). BREVE SÍNTESIS…… 285

CONCLUSIONES…… 295

BIBLIOGRAFÍA…… 303

INTRODUCCIÓN

A partir de las últimas décadas del siglo XX, se ha venido desarrollando en el mundo hispánico una gran cantidad de estudios críticos e investigaciones en torno al microrrelato, tipo de producción literaria que ha ocupado un espacio genérico propio y con plenos derechos de autonomía dentro del ámbito de la narrativa, junto con otros géneros de mayor tradición como pueden ser el cuento, la novela corta o la novela. La creación de microrrelatos, sin embargo, no es tan reciente como a veces se suele pensar y antecede con mucho, como es lógico, a las actuales teorías literarias minificcionales. Al margen de la existencia histórica de otro tipo de textos también caracterizados por la brevedad narrativa, los orígenes del microrrelato como tal se remontan, dentro del contexto hispánico, a la época del modernismo. Aunque, como ha señalado David Roas, "el microrrelato no es una forma que nace, como buena parte de la crítica ha señalado, con el Modernismo hispanoamericano y se desarrolla (con conciencia de género) en las literaturas en español a partir de la década de los cuarenta, sino un proceso general de la narrativa breve occidental iniciado en la segunda mitad del siglo XIX"[1], hay que reconocer también que ciertamente ha sido en los países de habla española donde este género literario ha encontrado el mayor exponente de autores y lectores, así como de críticos e investigadores, tal y como han planteado de una u otra forma investigadores como Neus Rotger y Fernando Valls, al considerar que "el fenómeno [de la narrativa brevísima en castellano] sólo tiene parangón en la lengua inglesa"[2]. Una conclusión similar apunta el investigador mexicano Lauro Zavala, aunque refiriéndose a la

[1] David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, p. 70. Antes de seguir avanzando, y siguiendo al investigador argentino David Lagmanovich, "conviene aclarar que cuando hablamos de microrrelatos nos estamos refiriendo a un género literario producido mayoritariamente durante los siglos XX y XXI. Esto hay que decirlo porque las narraciones breves y brevísimas han existido siempre. En las composiciones de los sumerios, en los escritos bíblicos, en la tradición árabe, y también en la narrativa oral de África y de otros continentes, existen formas caracterizadas por su reducida extensión, que muchas veces transmiten significados perdurables. Pero al hacer un corte temporal pensamos en el desarrollo de un género literario con leyes propias, no unido a concepciones religiosas ni a una tradición oral, que se inscribe entre otros sistemas literarios característicos de Occidente. No es que aquellos otros relatos brevísimos no sean interesantes: lo son, y son también un campo muy válido de estudio. Pero como todo estudio comienza por definir su territorio, están fuera de nuestras inquisiciones los textos que no se relacionen, de alguna manera, con la producción en las lenguas de Europa occidental en los siglos XIX, XX y XXI" (David Lagmanovich, "Introducción: El microrrelato en nuestra cultura", en David Lagmanovich, ed., *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2005, p. 10).

[2] Neus Rotger y Fernando Valls, "El microrrelato o la apuesta por un nuevo género", en Neus Rotger y Fernando Valls, eds., *Ciempiés. Los microrrelatos de "Quimera"*, Barcelona, Intervención Cultural, 2005, p. 14.

minificción literaria en general, no concretamente al microrrelato (diferencia sobre la que profundizaremos más adelante):

> Si se ha llegado a afirmar que la lengua franca de la novela (en su versión canónica del realismo decimonónico) durante la segunda mitad del siglo XIX fue el francés, y que la lengua franca del cuento (en su expresión canónica más tradicional) durante la primera mitad del siglo XX fue el inglés, tal vez la lengua franca de la minificción (como género proteico, ajeno a la tradición del minicuento) ha sido el español, especialmente el escrito en Hispanoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX[3].

Después de la presentación en el XXº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Texas en 1981, del pionero estudio de la investigadora de origen cubano Dolores Koch, que versaba sobre la producción micronarrativa en México, representada por las figuras de Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso[4], las investigaciones académicas en torno al fenómeno del microrrelato comenzaron a sucederse en el mundo hispánico[5]. En España,

---

[3] Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, Ediciones de la Universidad Pedagógica Nacional, México, 2005, p. 16.

[4] Antes de que dicha ponencia fuese publicada en 1986 en las actas del congreso (Dolores Koch, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso", en Merlin Forster y Julio Ortega, eds., *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, Oasis, México, 1986, pp. 161-177), Dolores Koch se había convertido ya en una de las mayores especialistas sobre el género del microrrelato a nivel internacional. En 1981, publica los contenidos de esa misma ponencia en la revista *Hispamérica*, tras hacerle algunos cambios y añadirle un escritor más: René Avilés Fabila (Dolores Koch, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", *Hispamérica*, 30, 1981, pp. 123-130). Asimismo, en 1983, presenta de nuevo en el XXIIº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado esta vez en París, una ponencia similar a la anterior pero circunscrita al ámbito argentino y centrada en Borges, Cortázar y Denevi (Dolores Koch, "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi", *Enlace*, 5-6, 1985, pp. 9-13). En enero de 1986, defiende y aprueba su tesis doctoral titulada *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, en la City University of New York (tesis inédita, pero a la que se puede acceder a través de la University Microfilms Internacional).

[5] Entiéndase que anteriormente ya se habían llevado a cabo aproximaciones críticas a lo que se comenzaba a sentir como un nuevo género narrativo, pero no dentro del ámbito académico y universitario, que es al que nos referimos. Algunos ejemplos de ello pueden ser la edición de antologías (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, eds., *Antología de la literatura fantástica*, Sur, Buenos Aires, 1940; Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, eds., *Cuentos breves y extraordinarios*, Losada, Buenos Aires, 1953; René Avilés Fabila, ed., "Antología del cuento breve del siglo XX en México", *Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, 7, 1970, pp. 1-22; Fernando Sorrentino, ed., *35 cuentos breves argentinos. Siglo XX*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1973; Fernando Sorrentino, ed., *40 cuentos breves argentinos. Siglo XX*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1977; o Gabriel Jiménez Emán, ed., *Los 1001 cuentos de 1 línea*, Fundarte, Caracas, 1981), la publicación de ensayos como el de Julio Cortázar titulado "Del cuento breve y sus alrededores" (en *Último round*, Siglo XXI, México, 1969, pp. 59-81), o la fundación de publicaciones periódicas como la revista mexicana *El Cuento*, en 1964, dirigida por Edmundo Valadés y cuya existencia llegó hasta 1994, o de la revista colombiana *Ekuóreo*, en 1980, dirigida por Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer y cuya existencia llegó hasta 1992.

concretamente, es en 1990 cuando el género empieza a suscitar interés entre los críticos e investigadores, a partir de la publicación de la antología titulada *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, elaborada por Antonio Fernández Ferrer[6], pero no fue sino cuatro años más tarde, en 1994, cuando la investigadora Irene Andres-Suárez publicó el que sería "en España, el primer ensayo sobre el microrrelato"[7], según la propia autora, titulado "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo"[8]. No obstante, ya en 1992 se había presentado en la Universidad Complutense de Madrid la tesis doctoral titulada *El micro-relato en Hispanoamérica*, de Concepción del Valle Pedrosa[9]. Habría que esperar luego hasta comienzos del siglo XXI para encontrarnos con un verdadero avance en nuestro país en la elaboración y publicación de estudios sobre el género[10]. Así pues, esta nueva etapa, marcada por el cambio de siglo, se iniciaba con la celebración, entre el 31 de mayo y el 2 de junio de 2000, del Xº Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid), consagrado al estudio de "El cuento en la década de los noventa", tal y como consta en sus actas, publicadas un año más tarde, y que dedicó una de sus secciones a las investigaciones en torno al

---

[6] Antonio Fernández Ferrer, ed., *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Fugaz, Madrid, 1990. Otras antologías de microrrelatos hechas en España han sido, por ejemplo: Ana Graciela Abregú, ed., *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Tusquets, Barcelona, 1996; Joseluís González, ed., *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Internacionales Universitarias, Madrid, 1998; Jesús Alonso, *et al.*, eds., *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos*, Tusquets, Barcelona, 2001; Clara Obligado, ed., *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Páginas de Espuma, Madrid, 2001; Miguel Díez, ed., *Antología de cuentos e historias mínimas (Siglos XIX y XX)*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002; Benito Arias García, ed., *Grandes minicuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004; etcétera.

[7] Irene Andres-Suárez, "Prólogo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, p. 12.

[8] Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", *Lucanor*, 11, 1994, pp. 69-82.

[9] Concepción del Valle Pedrosa, *El micro-relato en Hispanoamérica*, tesis doctoral inédita, Jesús Benítez Villalba, dir., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

[10] En este sentido, cabe destacar la anterioridad, con respecto a España, del interés crítico sobre la minificción narrativa desarrollado en el ámbito anglosajón, específicamente en los Estados Unidos. Son ejemplos de ello las siguientes antologías y ensayos: Barthold Fles, ed., *The Best Short Short Stories from Collier's*, The World Publishing Company, Cleveland y Nueva York, 1948; Robert Coover, ed., "Minute Stories", *TriQuarterly*, 35, vol. 1, 1976 (antología); Mary Louise Pratt, "The Short Story: The Long and the Short of It", *Poetics*, 10, 1981, pp. 175-194; Irving Howe e Ilana Weiner Howe, eds., *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories*, Boston y Londres, Godine, 1982; Robert Shapard y James Thomas, eds., *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*, Gibbs M. Smith, Inc., Layton (Utah), 1986; Robert Shapard y James Thomas, eds., *Sudden Fiction International. Sixty Short Shorts Stories*, W.W. Norton, Nueva York, 1989; Andrea L. Bell, *The "Cuento Breve" in Modern Latin American Literature*, tesis doctoral inédita, Mary Louise Pratt y Jorge Ruffinelli, dirs., Universidad de Stanford, California, 1991; o James Thomas, Denise Thomas y Tom Hazuka, eds., *Flash Fiction. 72 Very Short Stories*, W.W. Norton, Nueva York, 1993.

microrrelato[11]. Dos años más tarde, en febrero y noviembre de 2002, se publicaron, respectivamente, los números monográficos 211-212 y 222 de la revista *Quimera*. El primero de ellos estuvo dedicado a "La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy" y fue coordinado por Lauro Zavala. El segundo, coordinado por Rebeca Martín y Fernando Valls, se centró, sin embargo, en "El microrrelato español: el futuro de un género". Se erigía así *Quimera* en la principal revista nacional promotora del género del microrrelato, sobre todo durante la dirección de Fernando Valls, cuando se crearon, además, secciones tan interesantes como "El vientre de la ballena", donde se incluía la serie "El microrrelato hoy", coordinada por Neus Rotger y vigente entre febrero de 2003, con el número 226, y abril de 2006, con el número 269-270[12].

Uno de los principales referentes de carácter internacional relacionado con el estudio del microrrelato es el Congreso Internacional de Minificción, cuya segunda edición, coordinada por Francisca Noguerol, fue celebrada los días 14 y 15 de noviembre de 2002 en la Universidad de Salamanca; sus actas se publicaron en 2004[13]. La tercera edición del Congreso, si bien fue celebrada en la Universidad de Neuchâtel (Suiza) entre el 6 y el 8 de noviembre de 2006, estuvo coordinada por dos españoles: Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas; sus actas, publicadas en 2008 bajo el título de *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, se han convertido ya en una auténtica revelación de la importancia actual del género. En ellas, además, "los trabajos consagrados al microrrelato español –hasta ahora, bastante menos estudiado que el hispanoamericano– ocupan por primera vez un espacio relevante, por lo que se puede afirmar que el presente volumen presenta una visión de conjunto del microrrelato hispánico"[14].

CONGRESOS INTERNACIONALES DE MINIFICCIÓN

Ier Coloquio Internacional de Minificción: convocado por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, coordinado por Lauro Zavala y celebrado durante los días 17 y 18

[11] José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., "Sobre el microrrelato", en *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 637-742.
[12] Véase Jacqueline Heuer, "En «el vientre de la ballena»: microrrelatos de hoy en la revista *Quimera*", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* pp. 455-467.
[13] Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.
[14] Irene Andres-Suárez, "Prólogo", pp. 15-16.

de agosto de 1998 en la Casa Universitaria del Libro de la Ciudad de México. La mayor parte de los trabajos fueron publicados en la revista digital mexicana *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, en los números 1 ("La minificción en Latinoamérica I", primavera de 2000) y 2 ("La minificción en Latinoamérica II", otoño de 2000).

IIº Congreso Internacional de Minificción: coordinado por Francisca Noguerol y celebrado durante los días 14 y 15 de noviembre de 2002 en la Universidad de Salamanca. Actas: Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.

III[er] Congreso Internacional de Minificción: coordinado por Juan Armando Epple y celebrado durante los días 24, 25 y 26 de agosto de 2004 en la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, Chile). Actas: Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña, eds., *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005.

IVº Congreso Internacional de Minificción: coordinado por Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas y celebrado durante los días 6, 7 y 8 de noviembre de 2006 en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Actas: Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008.

Vº Congreso Internacional de Minificción: coordinado por Laura Pollastri y celebrado durante los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2008 en la Universidad Nacional del Comahue (Neuquén, Patagonia, Argentina). Actas: Laura Pollastri, ed., *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, Katatay, Buenos Aires, 2010.

VIº Congreso Internacional de Minificción: coordinado por Henry González Martínez y celebrado durante los días 13, 14 y 15 de octubre de 2010 entre el Centro de Eventos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Instituto Caro y Cuervo y la Librería Luvina (Bogotá, Colombia). Sus actas aún no han sido publicadas.

También fue en 2006, entre el 22 y el 24 de noviembre, cuando se celebraron en la Universidad de Valladolid, organizadas por la Cátedra Miguel Delibes, las Jornadas tituladas "Menudos universos: el microrrelato en la literatura española contemporánea",

cuyas actas aparecieron en 2007 bajo el título de *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, editadas por Teresa Gómez Trueba[15].

El año 2008 resultó, de igual modo, muy fructífero para la investigación minificcional en España, no ya por la publicación de *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, como indicábamos antes, sino por otros acontecimientos que también cabe destacar, como la celebración de las Jornadas Internacionales de Literatura y Crítica: "Minificción Literaria", coordinadas por Osvaldo Rodríguez Pérez y que tuvieron lugar entre el 22 y el 24 de mayo en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; sus actas, publicadas en 2009, dan muestra de la alta calidad de los trabajos allí presentados, con la importancia que ello tiene para la evolución de la investigación sobre el género en nuestras universidades canarias[16]. Asimismo, unos meses más tarde, en septiembre de 2008, la histórica revista *Ínsula* destinó su número 741, coordinado por Fernando Valls, al tratamiento monográfico de "El microrrelato español: tradición y presente", donde hallamos estupendos artículos sobre el tema que daban pistas sobre lo que un poco más tarde, del 24 al 28 de noviembre de 2008, encontraríamos en el XIXº Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga, coordinado por Salvador Montesa y dedicado en esta ocasión a las "Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato"; sus actas, publicadas también en 2009, han marcado un antes y un después en el desarrollo de las investigaciones sobre la minificción en nuestro país, como la celebración del propio Congreso hizo[17]. Son destacables, por último, dos publicaciones de 2010: la antología de ensayos sobre el microrrelato editada por David Roas, titulada *Poéticas del microrrelato*[18], y el libro de Irene Andres-Suárez dedicado a la teoría y la historia del microrrelato español, titulado *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*[19].

Aparte de estos a los que hemos aludido aquí, son muchos más los eventos y publicaciones que en España, por no hablar del resto del mundo, dan fe de la trascendencia del microrrelato y su categoría como género literario independiente. Esto no sería posible si no fuese porque contamos en nuestro país con grandes y múltiples cultivadores del microrrelato, editoriales y publicaciones periódicas interesadas en sus

[15] Teresa Gómez Trueba, ed., *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Pexe, Gijón, 2007.
[16] Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., y Juan A. Epple y Fernando Moreno, coeds., *Los mundos de la minificción*, Aduana Vieja, Valencia, 2009.
[17] Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009.
[18] David Roas, ed., *Poéticas del microrrelato*, Arco, Madrid, 2010.
[19] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Menoscuarto, Palencia, 2010.

obras, un creciente número de lectores de las mismas y destacados críticos e investigadores dedicados a su estudio, algunos de los cuales ya hemos mencionado y otros a los que iremos acudiendo necesariamente a lo largo de nuestra tesis doctoral.

El objetivo principal de esta tesis doctoral es el de examinar los orígenes históricos del microrrelato en la literatura española, es decir, la producida por autores españoles y en lengua española, quedando excluidos aquellos escritores españoles que han elaborado sus obras en otras lenguas como el catalán, el gallego o el vasco. Para ello, nos hemos de remontar al periodo histórico comprendido entre los inicios del modernismo[20] y el final de las llamadas vanguardias históricas, que, para el caso concreto de la literatura española, podemos precisar entre las fechas de 1899, con la segunda visita de Rubén Darío a España y la expansión del nuevo movimiento estético que este encabezaba[21], y 1939, con el final de la guerra civil y la consiguiente caída de la segunda República, lo que supuso el tránsito de un régimen político democrático a otro de tipo dictatorial en el que se reprimió violentamente, entre innumerables cosas, la libertad de expresión y creación de los artistas y escritores. Comenzaba también en 1939 la segunda guerra mundial[22].

---

[20] Quizá convenga, desde este mismo momento, indicar que, frente a aquellos críticos e investigadores que han discriminado entre autores modernistas y autores noventayochistas (Pedro Salinas, Guillermo Díaz-Plaja, Donald Shaw…), nosotros nos situamos junto a aquellos otros que han concebido el modernismo como "un movimiento literario y cultural de amplio espectro dentro del cual, como característica de uno de sus momentos y fenómeno particular, aparece la llamada Generación del 98. No es pues ésta un movimiento diverso y mucho menos un grupo paralelo o, como todavía algunos sostienen, un hecho literario opuesto" (Enrique Rull Fernández, *El Modernismo y la Generación del 98*, Playor, Madrid, 1984, p. 7). Destacan en esta línea que el propio Rull sigue los trabajos críticos de autores como Azorín –que, a pesar de sus intentos de desarrollar una idea de grupo generacional, no opuso los dos conceptos–, Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís, Hans Jeschke, Ricardo Gullón, Rafael Ferreres, Lily Litvak, José Carlos Mainer…

[21] "Si la *Elvira* [1832] de Echeverría se había anticipado en un año a la primera obra romántica española, el *Ismaelillo* [1882] de Martí se anticipaba en más de dieciséis a las primeras manifestaciones del modernismo en España. Y, lo que es más, ahora la América española no sólo se mostró independiente de España en literatura; fue un hispanoamericano, Rubén Darío, quien llevó el mensaje del nuevo movimiento a la madre patria (1899), como su crítico Rodó había vaticinado. Y, otra vez, como en 1832, las influencias europeas que surgieron del cambio vinieron de Francia, o a través de Francia; pero el movimiento dejó bien atrás sus orígenes y adquirió un carácter típicamente hispanoamericano" (Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Joaquín Díez-Canedo, trad., Fondo de Cultura Económica, México / Buenos Aires, 1949, p. 169).

[22] Aunque entendemos que las estrictas acotaciones temporales nunca han servido de mucho en el terreno de la literatura ni del arte en general, al estar más influidas por criterios contextuales que por los meramente estéticos, no cabe duda de que delimitar cronológicamente nuestro ámbito de estudio facilita nuestra tarea investigadora y nos permite tanto profundizar en los autores y las obras analizados de una manera mucho más rigurosa y sistemática, como presentar los contenidos de nuestra tesis doctoral del modo más ordenado y coherente posible.

Así pues, coincidimos con David Lagmanovich cuando, al referirse al capítulo de su obra *El microrrelato. Teoría e historia* titulado "Precursores e iniciadores", asegura que

> este capítulo pudiera titularse igualmente "Del Modernismo a la Vanguardia", porque es precisamente en los períodos singularizados por el predominio de tales actitudes estéticas donde aparecen los textos precursores y donde se producen aquellos que, sin vacilación, consideramos hoy como los primeros ejemplos de un cultivo sistemático del microrrelato.
>
> En la marcha hacia la configuración definitiva del género que hoy llamamos minificción, microcuento o microrrelato, hay algunos escritores que desempeñan un papel importante, cualquiera sea el volumen de su producción narrativa breve. Escriben en una época anterior a toda teoría de la minificción, y con pocos ejemplos, o ninguno, a la vista. Sin embargo, en una lectura actual podemos encontrar en sus escritos algunas de las tendencias que hoy consideramos características del género. Por eso son, para nosotros, verdaderos precursores. Y, como ocurre siempre con estos adelantados, hoy no nos sorprende encontrar dentro de su obra ciertos textos que, en su momento, seguramente suscitaron la perplejidad o la oposición de sus lectores. Encontraremos estos fenómenos, sin duda, en algunos escritores de la época modernista.
>
> Además, a otros literatos les cabe la condición de iniciadores. Muy próximos a los precursores, manifiestan sin embargo una dedicación mayor a determinada modalidad de escritura y se singularizan por los logros que alcanzan en la misma. En el caso específico de la minificción hispánica, después de los precursores, podemos asignar el papel de iniciadores a algunos escritores de la época –temporal y estética– que identificamos como las vanguardias[23].

---

[23] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006, pp. 163-164. Obsérvese, asimismo, que Lagmanovich distingue entre *precursores* (Charles Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri y Leopoldo Lugones), que serían aquellos que relaciona con el simbolismo y los inicios del modernismo, e *iniciadores* (Ramón López Velarde, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna), que serían los que vincula con el final del modernismo y el comienzo de las vanguardias. Nosotros, sin embargo, no aplicaremos esta distinción conceptual, empleando indistintamente los dos términos para referirnos a modernistas y a vanguardistas, que integran un mismo bloque en la historia general del microrrelato: son los autores que se sitúan en los orígenes del género. Desde una perspectiva un tanto más general, pero relacionada de igual modo con estas precisiones cronológicas que aquí venimos haciendo, convenimos con el profesor Miguel Martinón en lo siguiente: "en mi especial dedicación al estudio de la literatura española del último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX, he visto siempre esos años como una sola época, por cierto, bastante bien definida tanto en sus límites como en sus rasgos más peculiares. Quiero decir que considero la literatura española del último tercio del siglo XIX, y en general la cultura de esos años, una primera fase, y ciertamente esencial, de la época que prefiero llamar *moderna*. Pienso que no se puede estudiar la historia cultural del primer tercio del siglo XX prescindiendo del último tercio del siglo XIX. Y, desde luego, el entenderlo así se debe a que he tenido siempre presente la periodización establecida por aquellos

Asimismo, de todos aquellos autores que se han venido considerando tradicionalmente como antecedentes del modernismo, "forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu" –como lo definió Federico de Onís–[24], dos son los escritores en lengua extranjera que conviene tener en cuenta en concreta relación con el surgimiento de la micronarrativa: el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) y el francés Charles Baudelaire (1821-1867), a sabiendas, además, que es en los Estados Unidos y en Francia donde el género del microrrelato ha tenido una mayor repercusión, aunque siempre menor que en el contexto hispánico. La figura de Poe es, en este sentido, de una vital trascendencia: primero, por su teoría de la unidad de impresión, mediante la que defendía valores estéticos y literarios aplicables íntegramente a la creación minificcional, y segundo, por la propia elaboración que llevó a cabo de relatos de una extensión notablemente más corta que la del cuento anglosajón convencional de la época. Por su parte, fue Baudelaire –primer traductor de los cuentos de Poe al francés– quien comenzó a componer y a publicar de forma sistemática numerosos textos literarios que, por su alto grado de concisión y de narratividad, podemos considerar microrrelatos, pese a que fueron compilados póstumamente en su libro titulado *Petits poèmes en prose* (1869). Tanto uno como otro autor, abrieron la espita de un camino que fue luego continuado, en las letras hispánicas, por los escritores modernistas, como el maestro Rubén Darío (1867-1916), que ya publicaría composiciones similares en su tan famosa obra *Azul…* (1888) y que se dio a conocer personalmente en España en 1892 con su primera visita al país y, sobre todo, a partir de 1899, durante su estancia en Madrid como corresponsal del diario bonaerense *La Nación*. "Igual que Baudelaire y luego Mallarmé, también Rubén Darío conocía bien a Poe y en más de una ocasión se inspiró en su poesía y se dejó ganar por su portentosa imagen"[25].

La literatura española, como tratamos de demostrar con esta tesis doctoral, cuenta con sus propios precursores en el cultivo de la micronarrativa. Aunque a lo largo de nuestro trabajo aparecen mencionados inevitablemente otros autores a los que podría dedicárseles una atención mucho más pormenorizada, pues contribuyeron también con algunas de sus obras a la conformación del género del microrrelato en nuestro país, se

---

historiadores citados y, en especial, la imagen del conjunto de la época ofrecida por Manuel Tuñón de Lara en su libro *Medio siglo de cultura española*" (Miguel Martinón, "Introducción: La literatura española moderna (1868-1939)", en Miguel Martinón, *Literatura española moderna (1868-1939). Materiales para su estudio*, Arte y Comunicación Visual, Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 4). Véase Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Bruguera, Barcelona, 1982.

[24] Federico de Onís, "Introducción", en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, RFE, Madrid, 1934, p. 15.

[25] Enrique Rull Fernández, *op. cit.*, p. 17.

impuso, como no puede ser de otra manera, la necesidad de elegir a unos autores y obras y no a otros para profundizar en ellos, siendo los seleccionados, eso sí, los más significativos y los que, no sólo en su propia época, sino en la nuestra, han tenido una mayor repercusión e influencia. En definitiva, lo cierto es que son aquellos autores a los que les dedicamos capítulos independientes de nuestra tesis doctoral los que, tanto en calidad como en cantidad, poseen una obra micronarrativa que supera a la del resto, por lo menos bajo nuestro punto de vista. Se trata de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y Federico García Lorca (1898-1936), representativos, a su vez, del desarrollo general en nuestro país del modernismo y de las vanguardias en su primer y segundo estadio: uno inicial, que se extiende desde principios del siglo XX hasta aproximadamente el fin de la primera guerra mundial, en el que predominaron movimientos artísticos como el cubismo, el futurismo, el expresionismo o el dadaísmo, y otro ulterior, desarrollado entre los años veinte y treinta, en el que toman el relevo los jóvenes autores nacidos en torno a 1900, los cuales estuvieron influidos en mayor o menor medida por nuevos movimientos como el surrealismo, que fue el más destacado y el que tuvo una mayor proyección de futuro[26].

Juan Ramón Jiménez, cuya formación inicial se produjo dentro de la estética modernista, es de los primeros introductores en España del poema en prosa, pero también uno de los precursores en el cultivo del microrrelato en nuestro país, como demuestran muchos de sus textos narrativos, la mayoría de ellos de publicación póstuma. Dentro de su vasta obra, y en relación con la minificción literaria, no sólo son destacables sus microrrelatos, sino también la notable variedad de aforismos en los que quedaron grabadas sus reflexiones en torno al fenómeno de la concisión narrativa y que lo convierten en uno de los primeros teóricos hispánicos de lo que ha pasado a ser con el tiempo un nuevo género literario.

Aunque los textos de Ramón Gómez de la Serna que han tenido un mayor alcance histórico han sido sus greguerías, estas, a pesar de ser también breves, están más cerca del ámbito genérico del aforismo o, incluso, de constituir un género en sí mismas,

[26] "El término *avant-garde* (vanguardia) surgió en Francia en los años de la I Guerra Mundial y alude a una cierta concepción bélica de determinados movimientos literarios que, en su lucha contra los prejuicios estéticos, los corsés académicos, las normas establecidas y la inercia del gusto, constituyeron algo así como las avanzadillas o fuerzas de choque en el campo de batalla de las literaturas, en su lucha por la conquista de una nueva expresividad.

En este sentido suele, pues, entenderse por literatura de vanguardia aquella serie de movimientos que florecieron después de la I Guerra Mundial y fueron sucediéndose, con mayor o menor fortuna, hasta el desencadenamiento del segundo gran conflicto bélico, en 1939" (José Luis Giménez Frontín, *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat, Barcelona, 1974, p. 21).

que del microrrelato. Son muchos de los denominados por él mismo como *caprichos* y *disparates* los textos de Gómez de la Serna que con más rigor pueden ser considerados microrrelatos, los cuales sirven hoy para constatar el verdadero cambio de mentalidad estética que tuvo lugar en la España de las primeras décadas del siglo XX.

Entre los más jóvenes autores de vanguardia destacó Federico García Lorca, que entre los años veinte y treinta elaboró una más que considerable cantidad de prosas narrativas breves que hasta la actualidad se habían vinculado casi automáticamente al género del poema en prosa, tratándose, en realidad, dado el alto grado de narratividad de los textos, de auténticos microrrelatos, de ahí la especial necesidad, en su caso, de explorar ahora su obra a la luz de las más recientes teorías sobre la minificción literaria, tal y como tratamos de hacer en nuestra tesis doctoral.

Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Federico García Lorca, entre otros, emprendieron así un nuevo camino en nuestro país, el de la creación de microrrelatos, que sería continuado con posterioridad a 1939 dentro y fuera de nuestras fronteras, tanto por ellos mismos (salvo en el caso de Lorca, asesinado en 1936) como por otros autores españoles, contribuyendo a la consolidación del microrrelato como género literario propiamente dicho y a la constitución de lo que serían los rasgos contemporáneos del mismo. Tal y como ha planteado David Lagmanovich, "la historia total de la minificción en España está aún por escribirse, pero una cosa es segura: hay una presencia española en diversos momentos de la evolución del texto brevísimo en el mundo hispánico"[27].

La revisión teórica e histórica desde esta nueva perspectiva minificcional de la obra de autores ya consagrados por la historiografía literaria como poetas, cuentistas, novelistas o dramaturgos, pero nunca antes como microrrelatistas, implica algunos riesgos que hay que afrontar con valentía intelectual, pues, a la vez que puede confrontarnos con los lineamientos críticos más conservadores, también resulta ser una empresa investigadora imprescindible para conocer el cuándo, el cómo y el porqué del surgimiento del microrrelato y para saber más y mejor sobre sus autores y sus composiciones, muchas de las cuales podemos rescatar ahora y valorar en su justa medida, sobre todo aquellas que, hasta este momento, habían sido clasificadas genéricamente como otra cosa que no eran, o habían sido condenadas a ocupar un lugar secundario, cuando no a permanecer desperdigadas en diferentes publicaciones

[27] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 255.

periódicas e, incluso, inéditas. "Como era de esperar, el extraordinario éxito actual del género del microrrelato no ha tardado en hacer emerger, o incluso *crear*, sus antecedentes. Lo interesante es que hay ciertos elementos de esos supuestos antecedentes que jamás nos hubieran llamado la atención de no haber surgido una obra o tendencia literaria en el futuro que los terminara convirtiendo en precursores de algo"[28].

Desde nuestro punto de vista, el cual compartimos con el de la mayoría de investigadores actuales sobre la minificción literaria, la génesis histórica del microrrelato, tanto en la literatura española como en el resto de literaturas occidentales en las que tiene existencia el género, debe ser analizada a partir de un enfoque pluridimensional que tenga en cuenta que se trata de un fenómeno en el que intervinieron múltiples factores. El microrrelato, asimismo, apareció en un contexto cultural concreto, el cual no sólo influyó sobre la literatura, sino sobre todo el conjunto de las artes, y que se extendió a lo largo de un periodo de tiempo más o menos prolongado, a través del cual el género fue evolucionando y sentando las bases de lo que sería su configuración contemporánea, de igual manera que ha ocurrido históricamente con el resto de géneros literarios.

> Puede decirse que, después del simbolismo en literatura, después del neorromanticismo en música, después del predominio de tendencias de raíz romántica y realista en las artes plásticas, existe –sobre todo en Europa– un afán muy grande por diferenciarse de las tendencias decimonónicas y entrar decididamente en la modernidad. Así, los compositores se alejan en gran medida de los modelos románticos y wagnerianos; los artistas plásticos comienzan a experimentar con modelos abstractos y no representativos; los escritores intentan nuevas fórmulas para captar la atención de los lectores, y los arquitectos –un par de décadas más tarde– llevan adelante una lucha de interesantes características: reaccionan contra los modelos del pasado, usan inventivamente los nuevos materiales de origen industrial y se apegan a un 'funcionalismo' según el cual las formas no están preestablecidas, sino que deben quedar determinadas por la función. En todas las artes, en suma, hay una triple reacción:

[28] Teresa Gómez Trueba, "Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, 741, 2008, p. 13. Aunque, en nuestra opinión, las investigaciones al respecto lo que han hecho no es *crear*, sino *descubrir* los antecedentes históricos del género del microrrelato, la afirmación de Teresa Gómez Trueba nos parece, por lo demás, acertada.

contra la ornamentación por sí misma (es decir, no basada en necesidades funcionales), contra la excesiva extensión y contra la redundancia[29].

Hablamos, por tanto, de valores estéticos que han sido recuperados en la bien o mal llamada posmodernidad y, es más, puestos en relación con muchas de las innovaciones llevadas a cabo en el mundo de la ciencia y la tecnología, pudiéndonos referir, hoy en día, a una especie de dinámica de lo mínimo que ha condicionado el desarrollo de nuestra cultura y que podrá ser determinante para la situación futura de la misma. Así se extrae de los diferentes análisis y descripciones que se han hecho, de una forma más o menos exhaustiva dependiendo de los casos, de la realidad contemporánea:

> Para llegar a la poética de la sustracción, al *menos es más*, de Mies van der Rohe, se ha recorrido un largo trecho, desde la miniatura pictórica a la microfotografía (www.scienceart.nl), la nanotecnología y la minicomputación; sin olvidar el llamado microperiodismo (Vicente Verdú *dixit*); la ya cotidiana minifalda o el coche Nano, vehículo de bajo coste creado por una empresa de la India. Pero ahora parece que un nuevo viento cultural azota el paisaje con el regreso de nuevas fuerzas de lo *nano* (lo supernano), lo micro… Así, tras la aparición de los *microblogging* de Twitter (mensajes que tienen como límite 140 caracteres, en los que cuenta lo que uno está haciendo en ese momento), acaban de nacer los llamados *movilcineastas*, los autores de cine por móvil, quienes disponen de un minuto para contar una historia, e incluso ya tienen su propio certamen, el Movil Film Fest (junio 2007), un formato que puede abrir nuevos caminos, siempre que evite el mayor peligro que lo acecha, el de la banalización o el arte de contentarse con lo evidente. Por su parte, la cantante y agitadora social sónica española, Ajo, se declara, en la estela de Gloria Fuertes, *micropoetisa*. Siguiendo la tradición de la copla y la greguería, reconoce que se está empezando a labrar un nombre con sus *microshows*. Valga sólo un ejemplo de su obra, en esta ocasión con ecos de sentencia picassiana: "*Te adoraré siempre* y *me importas un pimiento* todavía no riman, pero ya rimarán con el tiempo…". Veremos, en fin, en qué quedarán todas estas curiosas iniciativas, si logran consolidarse y dar obras de interés que consigan soportar

[29] David Lagmanovich, "Introducción: El microrrelato en nuestra cultura", pp. 13-14. Un poco más adelante, en este mismo trabajo, Lagmanovich se detiene en la explicación de la evolución de la música y la arquitectura en esta misma línea aquí expresada, oponiendo, por un lado, el modelo compositivo de Wagner al de Debussy o al de la nueva escuela vienesa (Arnold Schoenberg, Anton Webern o Alban Berg) y, por otro, el concepto constructivo y decorativo del neoclasicismo al de la escuela de la Bauhaus, fundada por el arquitecto Walter Gropius y desarrollada por otros arquitectos como Mies van der Rohe o Hannes Meyer, el diseñador Marcel Breuer, o los artistas plásticos Lyonel Feininger, Vasili Kandinski o Paul Klee (*ib.*, pp. 16-20).

el paso del tiempo. Hasta ahora, el panorama más alentador lo constituye la literatura, el microrrelato, a pesar de las extrañas resistencias con que ha empezado a toparse[30].

Estas "extrañas resistencias" con las que ha tropezado el microrrelato son tanto de carácter endógeno como exógeno, es decir, que se derivan, por un lado, de la futilidad de una parte importante de la producción micronarrativa actual y, por otro, de las invectivas lanzadas contra el género por los sectores más conservadores de la crítica literaria. No obstante, como es evidente, ni uno ni otro escollo han evitado el progreso del microrrelato ni han conseguido restarle valor artístico a aquellas obras micronarrativas que han demostrado albergar un alto nivel de calidad. La sinrazón crítica más evidente se ha producido, de esta manera, cuando se ha tratado de desprestigiar e infravalorar no ya a un autor, a un libro, o a un microrrelato concretos, sino a todo el género en su conjunto, cayendo así en una profunda incoherencia, pues la inmensa mayoría de las críticas negativas que hasta ahora se han dirigido en perjuicio del microrrelato y los microrrelatistas podrían esgrimirse también contra otros géneros literarios de mayor tradición y contra otras muchas actividades artísticas:

> Dada su condición extrema, la aparente facilidad que supone componerlo, no escasea lo trivial o la frase meramente ingeniosa, aunque –no lo olvidemos– esto ocurre con frecuencia en otras formas tan prestigiosas en sociedad como la novela, donde bajo el ropaje de lo ameno sólo se encubre lo banal, y no por ello descalificamos al género, en su conjunto. […] En fin, sólo quienes no conocen su historia, que habría que completar con la riquísima tradición hispanoamericana […], siguen cuestionando un género que se fundamenta en la disciplina extrema, pues sus piezas se componen desechando todo lo que no sea estrictamente imprescindible, como sólo ocurre en la mejor poesía[31].

---

[30] Fernando Valls, "En torno al microrrelato español: para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos", en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008, pp. 299-300. Sobre la relación entre micronarrativa y posmodernidad, véase Francisca Noguerol, "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 49-66; o Antonio Garrido Domínguez, "El microcuento y la estética posmoderna", en Salvador Montesa, ed., *op. cit.,* pp. 49-66.

[31] Fernando Valls, "Últimas noticias sobre el microrrelato español", *Ínsula*, 741, 2008, p. 3. Sirvan como ejemplos actuales de este tipo de críticos adversos al microrrelato: Alejandro Gándara, blog *El escorpión*, 03-09-2007, http://elmundo.es/elmundo/blogs/escorpion; Javier Marías, "O que yo pueda un día asesinar en mi alma", *El País Semanal*, 27-05-2007, p. 122; Laura Freixas, "Cortos", *La Vanguardia*, 01-11-2007, p. 27; Andrés Ibáñez, "Microrrelatos", *ABC de las Artes y las Letras*, 894, 21-03-2009, p. 20; o, en el extranjero, David Foster Wallace, *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, Javier Calvo, trad., Mondadori, Barcelona, 2005, p. 183.

Piénsese, por ejemplo, que ya un escritor y crítico tan perspicaz como Clarín advertía en 1893 de los riesgos de la extrema brevedad textual que las publicaciones periódicas del momento venían imponiendo a los narradores, aunque no por ello subestimaba el valor de muchas de las piezas narrativas breves destinadas a la publicación en prensa[32]: "Pocas veces son buenos [los cuentos], siendo tan breves, aunque claro es que los hay excelentes y brevísimos. Más, por lo general, cuando pluma que no sea maestra en tal arte, aspira a esa *telegráfica* concisión de la idea y el estilo, resulta el asunto oscuro, frío, sin interés, deficiente, y el estilo tirante, falso, desabrido, algebraico. El estilo huye de esas desmañadas abreviaturas"[33].

Más allá del contenido crítico de la cita de Clarín y de que, tal y como nos recuerda David Roas, "Clarín, todo hay que decirlo, también se quejaba de esa moda porque resultaba poco rentable económicamente para el escritor, quien cobraba en función de la extensión de los textos"[34], lo que nos interesa es, sobre todo, captar a través de ella cómo uno de los factores más importantes que influyeron en esta génesis multiforme y compleja del género del microrrelato, tanto en España como en el resto de Occidente, no fue, ni más ni menos, que la publicación masiva de relatos en prensa que tuvo lugar a lo largo del periodo cronológico sobre el que en esta tesis doctoral trabajamos.

En definitiva, coincidimos totalmente con Domingo Ródenas de Moya en que los microrrelatos primigenios –junto con otros procesos como, por ejemplo, la introducción del haiku, la proliferación de la expresión gnómica o la producción de novelas de carácter fragmentario– se produjeron en la literatura española dentro de lo que él ha denominado como "la estética de la brevedad del Arte Nuevo", cuyas características generales condicionaron el panorama artístico y literario de España desde la entrada del modernismo hasta el final de las vanguardias históricas[35].

No menos cierto es, además, que existen algunos factores de influencia de mayor relevancia que otros con respecto a la génesis del microrrelato. Dos de estos factores

---

[32] Entiéndase que cuando hablamos de *prensa* nos referimos, tal y como plantea el *DRAE*, a todo el "conjunto o generalidad de las publicaciones periódicas y especialmente las diarias" (RAE, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 2001, 21ª ed.), pues caben aquí no sólo los diarios (conocidos comúnmente como *periódicos*), sino también, por ejemplo, las revistas y los suplementos.

[33] Clarín, "Los cuentos", *La Justicia*, 12-01-1893. Cito por Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Ediciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1992, p. 26.

[34] Davis Roas, *op. cit.,* p. 69.

[35] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* pp. 77-121.

fueron, por un lado, y como acabamos de anotar antes, el acortamiento que los cuentos sufrieron entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX como consecuencia, entre otros aspectos, de la adaptación de la extensión de los mismos a las exigencias de los periódicos y revistas en los que frecuentemente eran publicados, y, por otro, la evolución del poema en prosa por el cauce narrativo[36]. No es de extrañar que, hoy por hoy, la corriente crítica predominante en torno a los orígenes del microrrelato sea, precisamente, la que parte del parentesco histórico entre nuestro género y el del poema en prosa en su vertiente narrativa; así lo plantea, entre otros, el mismo Ródenas de Moya:

> Esta ambición de la brevedad se remonta a los albores del siglo [XX] y en ella concurren muy diversos factores. En lo que concierne a la merma en las dimensiones de la pieza de prosa literaria, dos son por lo menos los motivos que la explican. El primero la adopción del poema en prosa como género genuinamente moderno que llega directamente en las obras de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé y, ya aclimatado al castellano, a través del Rubén Darío de *Azul…* El otro es un motivo de limitación material del espacio de publicación. Los periódicos, alrededor de 1890, empiezan a restringir la extensión de los relatos que ofrecían a sus lectores, con lo que, además, recortaban también los honorarios de sus colaboradores. Doble ganancia: recuperaban espacio informativo y reducían gastos retributivos. Pero el camino que conduce al microrrelato no iba a ser éste, pese a algunas interesantes sorpresas, como la obra de Fernanflor, autor de unos *Cuentos chicos*, sino el otro, el del poema en prosa, pronto imitado por Salvador Rueda y pronto, con plena fortuna, por Juan Ramón Jiménez[37].

---

[36] "En nuestra opinión, se ha llegado al microrrelato, tal como lo conocemos en la actualidad, a través de dos vías diferentes: mediante a) la compresión textual y pulimento del *cuento*, pero también mediante b) la disminución de la descripción y el aumento progresivo de la narratividad del *poema en prosa* […] ya en el modernismo" (Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 71).

[37] Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", en Teresa Gómez Trueba, ed., *op. cit.,* p. 80. En la misma línea de Domingo Ródenas de Moya, Juan Armando Epple había afirmado lo siguiente: "Esta percepción del mundo [de la modernidad] propicia una nueva estética, y pensamos que en estos parámetros se puede postular un origen de la minificción moderna, ligado a esta nueva estética y a sus manifestaciones narrativas. Nos referimos especialmente al poema en prosa y a la narración fragmentaria. La minificción, tal como la entendemos hoy nace entonces con la modernidad, en forma muy diferente al desarrollo del cuento. Así como el cuento moderno aparece vinculado al artículo de costumbres y al ensayo, la minificción aparece imbricada con el poema en prosa, que aún los críticos de hoy ven como una conjunción libre e irresuelta entre narración y expresividad lírica" (Juan Armando Epple, "Orígenes de la minificción", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* p. 127). Téngase en cuenta, no obstante, que Epple no distingue entre los conceptos de 'minificción' y 'microrrelato', empleando los términos como sinónimos, cuando, desde nuestro punto de vista, como explicaremos luego, no lo son. Sustitúyase en esta cita, para entendernos, el término *minificción* por el de *microrrelato*.

Una vez acotados los márgenes espacio-temporales que van a delimitar nuestro campo de investigación, debemos establecer ahora unos determinados parámetros terminológicos y metodológicos que nos permitan, en primer lugar, aclarar la confusión por la que se ha visto afectado el género en cuanto a su nomenclatura, y, en segundo lugar, justificar cuál es nuestro posicionamiento teórico con respecto al análisis del mismo.

Los términos que se han venido empleando en el mundo hispánico para denominar a este género que aquí estudiamos son tremendamente numerosos, aunque ello solamente afecte al plano de la expresión, pues, en lo referente al concepto al que designan, todos señalan hacia una misma realidad, que podemos definir, provisionalmente, de la siguiente manera: los textos literarios y ficcionales de riguroso carácter narrativo, con un grado de concisión compositiva notablemente mayor que el de otros géneros como el cuento y escritos, como norma general, en prosa.

Algunos de los nombres más usuales han sido: *cuento breve* o *corto*, *cuento brevísimo* o *ultracorto*, *cuento mínimo* o *minicuento*, *microcuento*, *historia mínima*, etcétera. Asimismo, las formas parecen repetirse cuando el término central es el de relato: *relato breve* o *corto*, *relato brevísimo* o *hiperbreve*, *relato mínimo* o *minirrelato*, o, por supuesto, *microrrelato*. También se han utilizado otros nombres con un perfil más lúdico, tales como: *textículo*, *descuento*, *brevicuento*, *cuentín*, *nanocuento*, *cuento* o *relato cuántico*, *cuento* o *relato en miniatura*, *cuento* o *relato vertiginoso*, *cuento* o *relato bonsái*, *cuento* o *relato microscópico*, *cuento* o *relato liliputiense*, *cuento* o *relato jíbaro*, etcétera.

> En Hispanoamérica se advierte una tendencia bastante generalizada a emplear indistintamente *minicuento*, *microrrelato* y *minificción* (o *microficción*) como sinónimos, como atestiguan los trabajos de David Lagmanovich, quien declara, sin embargo, preferir la segunda denominación. Durante los últimos años, los críticos de los países que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos, es decir: Argentina, México, Venezuela, Chile y, en grado menor, Colombia, se han ido decantando por un término u otro según el uso implantado en cada región geográfica; así, en Argentina, se ha impuesto la denominación de *microrrelato*, posiblemente por influencia de D. Lagmanovich; en Venezuela y en Colombia, parecen preferir el término de *minicuento*; en Chile, alternan *microcuento* y *minicuento*, y es en México donde ha triunfado el apelativo más genérico de *minificción*, en parte debido a los trabajos de Lauro Zavala, pero no sólo, pues ya en un artículo de 1990, publicado en la revista

argentina *Puro cuento*, el escritor mexicano Edmundo Valadés (director, desde 1964 hasta su muerte, de la revista *El Cuento*, pionera en la difusión del microrrelato), utilizaba la nomenclatura de *minificción* junto a las de *cuento brevísimo* y *minicuento* para designar la forma textual y discursiva que aquí nos interesa[38].

A pesar de esta enorme diversidad de nombres, lo cierto es que, por lo menos en España, "hoy por hoy, parece que el uso está imponiendo el término microrrelato"[39], que sería una palabra compuesta por *micro* (del griego *μίκρος*, *-α*, *-ον*, 'muy pequeño') y *relato* (del latín *relatus*, *-us*, 'narración, informe'). Es este, pues, el término que emplearemos en el desarrollo de nuestra tesis doctoral, como queda demostrado en el propio título de la misma. No obstante, si nos hemos decantado por él para un uso generalizado es por tres razones fundamentales. Primero, porque, aunque el concepto de 'relato' alberga una significación algo menos delimitada dentro del ámbito literario que la de 'cuento', no deja el nombre compuesto de *microrrelato* de ajustarse con bastante exactitud, desde el punto de vista semántico, a lo referenciado. Asimismo, esta inconcreción del concepto de 'relato' de la que hablamos ha sido entendida por otros investigadores, sin embargo, no como un perjuicio sino como un aspecto beneficioso para el término, en contraposición a otros nombres como los de *minicuento* o *microcuento* (así lo plantea, por ejemplo, Dolores Koch[40]). Segundo, por la propia precisión léxica que una forma sintética, como es el caso de *microrrelato*, representa frente a otras nomenclaturas de tipo analítico (*cuento* o *relato breve*, *cuento* o *relato mínimo*…), pues son los términos sintéticos los que mejor se adaptan al principio de economía lingüística y los que más claridad presentan a efectos comunicativos. Y tercero, porque consideramos que ya a estas alturas de evolución del género resultaría pretencioso y poco fructífero apostar por otra denominación que no fuese la de *microrrelato*, a sabiendas de que es esta la forma que más aceptación parece tener actualmente entre los escritores, lectores, investigadores, críticos y editores de nuestro país. Aun pudiendo justificar con válidos argumentos la elección de otro término, ello supondría ir a contracorriente, lo cual no resultaría favorable para el género, pues, en este caso, ninguna consecuencia positiva tendría el tratar de imponer una determinada preferencia personal a la voluntad colectiva.

---

[38] Irene Andres-Suárez, "Prólogo", pp. 16-17.
[39] Fernando Valls, "La «abundancia justa»: el microrrelato en España", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *op. cit.,* p. 641.
[40] Véase *infra*, p. 21.

El término *microrrelato* (cuya forma ortográfica más primitiva fue la de *micro-relato*) fue empleado por primera vez, según asegura Fernando Valls, por el escritor mexicano José Emilio Pacheco en 1977[41]. No obstante, desde nuestro punto de vista, fue la investigadora Dolores Koch quien le dio carta de naturaleza al término, por lo menos en el contexto académico, con sus diferentes trabajos realizados entre 1981 y 1986, ya antes citados[42]. Como la propia autora nos cuenta en relación con su ponencia de 1981 para el XXº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana:

> Pensé que para presentar un estudio sistemático de estas prosas breves como un subgénero o modalidad nueva, éstas necesitaban un nombre. Como dice el proverbio vasco, "Izena duenak, izana du": "Lo que tiene nombre existe"; escogí "microrrelato" a falta de uno mejor. No estaba en el diccionario, y esto se me criticó, pero era fácil de entender. Al principio encontré también entre colegas algún rechazo al uso de la palabra "relato", que me parecía más amplia que cuento, por estar menos definido, y recuerdo cierta insistencia en llamarles fragmentos; pero no me parecían fragmentos de nada, pues se valen por sí mismos, como los sonetos[43].

---

[41] Fernando Valls, "Sobre el microrrelato. Otra *filosofía de la composición*", en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, p. 17.

[42] Véase *supra*, nota al pie 4.

[43] Dolores Koch, "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", en Francisca Noguerol, ed., *op. cit.,* pp. 46-47. Con respecto a la relación establecida por algunos investigadores entre el microrrelato y el llamado fragmento literario, cabe mencionar a Wilfrido H. Corral, quien, desde una base teórica transgenérica, ha señalado "la necesidad de incorporar al estudio de las formas breves y a la historia literaria un *corpus* que facilite la creación de un género que la crítica debió haber establecido hace mucho, tal vez sin recurrir a prefijos como mini- o micro-. […] El problema es que se establece una argumentación alrededor de la clasificación genérica sin aseverar que, en lo que se define contundentemente como «cuento», predomina la narración y no sus *posibilidades*, como es evidente en el fragmento" (Wilfrido H. Corral, "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: Formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, 1996, p. 461. Un resumen de este artículo de Wilfrido H. Corral fue presentado en el IVº Coloquio Internacional del Centro de Investigación Interuniversitario sobre los Campos Culturales en América Latina de París (CRICCAL) y se encuentra recogido en las actas de dicho Coloquio: Wilfrido H. Corral, "Primer enfoque sobre formas breves que no canonizamos a ciencia cierta", en VVAA, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, vol. I, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997, pp. 25-43). El problema que presenta el trabajo de Wilfrido H. Corral es, sin embargo, que confunde el concepto de 'fragmento' con el de 'minificción', es decir, que utiliza el primer término para referirse, indistintamente, a aforismos, microensayos, poemas en prosa, microrrelatos, etcétera, sin darse cuenta de que la inmensa mayoría de estos textos a los que alude no son ni partes, ni trozos, ni restos, ni porciones de nada, o sea, que no son fragmentos, sino auténticas obras de carácter autónomo, aunque dotadas todas ellas del rasgo común de la brevedad. Tal como plantea Pedro Aullón de Haro, "el breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, el tanka, el si-yo, el llamado microrrelato, la greguería, son géneros por completo ajenos al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario, a no ser que pensemos abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos […] y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya de ser fragmentario" (P. Aullón de Haro, "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos", *Analecta Malacitana*, XXVII, 1, 2004, p. 23). Véase Laura Pollastri, "Piezas de un

Por aquel entonces, además, Dolores Koch establecía la diferencia entre el concepto de 'microrrelato' y el de 'minicuento', distinción que vino manteniendo hasta principios del siglo XXI, tal y como demuestra su artículo titulado "Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato", donde explicaba que:

> La distinción entre las variantes existentes y su nomenclatura constituyen las interrogantes mayores. Hace veinte años comencé a estudiar una de estas variantes, la que denominé micro-relato […] para distinguirla de otra variante muy popular, el minicuento. […] ¿Cómo podría diferenciarse el micro-relato del minicuento? En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de **algo que ocurre** en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de **algo que se le ocurre** al autor. Esta distinción no es siempre fácil. Otra característica esencial del micro-relato es la fusión de géneros. Algunos elementos narrativos lo acercan al cuento convencional, pero el micro-relato se aleja de los parámetros del cuento y del minicuento porque participa de algunas de las características del ensayo y del poema en prosa[44].

Esta diferenciación es, en nuestra opinión, algo forzada. Es evidente que todo género literario, como, por ejemplo, la novela, da lugar a una serie de derivaciones subgenéricas que pueden atender a distintos parámetros (el estilo, el tema, la estructura interna…), de ahí que se hable de *novela realista*, *novela fantástica*, *novela policiaca*, *novela de ciencia-ficción*, *novela lírica*, *novela autobiográfica*, etcétera, sin que ello quiera decir que nos encontramos ante un género literario distinto en cada uno de los casos. Lo mismo ocurre con la novela corta, el cuento y, por supuesto, con el microrrelato. En este sentido, que el desenlace de un microrrelato dependa "de algo que ocurre en el mundo narrativo" o "de algo que se le ocurre al autor" podrá tener relevancia desde el punto de vista estilístico, pero no en relación con el género al que pertenece el texto. De igual manera, el hecho de que algunos microrrelatos participen

---

rompecabezas: ficción breve y fragmento en la literatura hispanoamericana", en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña, eds., *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005, pp. 219-232.

[44] Dolores Koch, "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato", *El Cuento en Red*, 2, 2000, pp. 3-4, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

más o menos de "algunas de las características del ensayo y del poema en prosa" tampoco los convierte en un género aparte, pues lo mismo puede ocurrir con muchas novelas, novelas cortas y cuentos y no por ello los clasificamos genéricamente de modo distinto al resto. No podemos pasar por alto, no obstante, que la propia Dolores Koch parece retractarse de su idea inicial en uno de sus más recientes artículos –ya antes citado–, donde muy acertadamente considera que:

> Es obvio que el lenguaje del microrrelato de hoy es menos cincelado, y la línea divisoria que había observado entre el microrrelato y el minicuento se hace cada vez más difusa. Se necesita un término inclusivo. […] A este respecto, y antes de terminar, quisiera proponer aquí que volvamos al término "microrrelato", esta vez en sentido general. Microrrelato tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que "microcuento". De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes, como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásicos, modernos, posmodernos, y quizá también fantásticos, policiacos, absurdos. O microrrelatos integrados si forman parte de una obra mayor, guardando ciertas jerarquías; y microrrelatos fractales o fraternales, si pertenecen a un grupo o serie donde todos los relatos tienen la misma relación con el todo. Y los de extensión mínima podrían ser relatos hiperbreves (usando hiperbreves como adjetivo)[45].

Además de todo ello, hay que entender que el género del microrrelato no se presenta aislado, sino que se encuentra inmerso en un universo comunicativo en el que se ve obligado a convivir con otro tipo de textos de corta extensión, muchos de los cuales o no son esencialmente narrativos (como ocurre con los géneros líricos como el poema en prosa) o no son sustancialmente de carácter literario y ficcional (como ocurre con los géneros periodísticos como la columna de opinión). Para sistematizar desde un punto de vista conceptual y terminológico toda esta cuestión, nos apoyaremos en los principios establecidos y estructurados por David Lagmanovich, por considerar su trabajo al respecto notablemente riguroso y esclarecedor[46].

Atendiendo a la extensión de los textos verbales, podremos hablar de textos largos o extensos o de textos breves o cortos, los que Lagmanovich denomina *microtextos*. Desde luego, la concepción de la extensión de un texto es enteramente relativa, pues depende del contexto cultural e histórico en el que nos situemos. En el

[45] Dolores Koch, "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", p. 51.
[46] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, pp. 23-31.

ámbito anglosajón, por ejemplo, en oposición a lo que ocurre en el mundo hispánico, las obras literarias clasificadas genéricamente como cuentos (*short stories*) siempre han gozado, en términos generales, de bastante más extensión. Como es lógico, del mismo modo viene ocurriendo con el microrrelato en lengua inglesa (*short-short story, minute stories, sudden fiction, flash fiction*…) frente al hispánico. A pesar de ello, y esto es lo verdaderamente importante, tanto la intencionalidad de los escritores como la conciencia de los lectores se identifican en uno y otro contexto por igual en lo referente al cultivo y la aceptación de un nuevo género narrativo como es el microrrelato.

Por supuesto, no todo microtexto está caracterizado por la llamada literariedad, y hacia este aspecto dirige la atención seguidamente Lagmanovich: hay microtextos literarios y microtextos no literarios. Muchos de los cultivadores de los géneros periodísticos (noticia, reportaje, crónica, artículo o columna de opinión, editorial…), por ejemplo, emplean para la elaboración de sus textos, a menudo breves, gran cantidad de recursos propios del lenguaje literario, pero no por ello pasan estos a pertenecer al ámbito de la literatura, pues no son obras dotadas de literariedad en su esencia, sino, en todo caso, sólo superficialmente. Llegados a este punto, otro componente a tener en cuenta es el de la ficcionalidad, rasgo que, de una forma u otra, siempre va unido al fenómeno literario, pero que no se da en el texto periodístico en sentido estricto, dado que este pretende dar información sobre la realidad objetiva y no inventada.

> El criterio temático más frecuente y legítimamente invocado desde Aristóteles, la *ficcionalidad*, funciona siempre en régimen constitutivo: una obra (verbal) de ficción es reconocida de forma casi inevitable como literaria, independientemente de todo juicio de valor, tal vez porque la actitud de lectura que postula (la famosa "suspensión voluntaria de la incredulidad") es una actitud estética, en el sentido kantiano, de "desinterés" relativo respecto del mundo real[47].

En este sentido, el siguiente nivel que establece Lagmanovich es el de la *minificción*. Diremos, entonces, que un microtexto literario y ficcional es una *minificción literaria*; entrarían en esta categoría, por ejemplo, géneros tan dispares

[47] Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Carlos Manzano, ed., Lumen, Barcelona, 1993, p. 8. Por consiguiente, hay aquí dos planos estrechamente ligados, el de la literariedad y el de la ficcionalidad. El primero tiene que ver con la artisticidad o esteticidad de un texto, o sea, con la relación que se establece internamente entre sus elementos. El segundo, en cambio, tiene que ver con la veracidad o autenticidad de lo dicho, es decir, con el vínculo que se entabla entre el texto y la realidad externa. No obstante, podemos afirmar, siguiendo a Genette, que todo texto literario pone en funcionamiento el pacto ficcional con el lector.

como el microrrelato –entre los narrativos–, el poema en prosa o los haikus –entre los líricos–, o las fábulas y las greguerías –entre los géneros didáctico-ensayísticos tocantes a la literatura–. Aunque pueda parecer redundante, si empleamos la expresión *minificción literaria*, y no sólo el término *minificción*, es para mantener abierta la posibilidad de hablar también, como ya se ha hecho, de *minificción cinematográfica* (cortometraje) o *minificción audiovisual* (*spot* publicitario, videoclip…), por poner dos casos[48].

El último de los pasos dados por Lagmanovich en este terreno es el que nos va a permitir distinguir, en un primer momento, entre las minificciones literarias que pueden ser microrrelatos y las que no. Únicamente podrán ser consideradas como microrrelatos aquellas minificciones literarias en las que predomina la narratividad, es decir,

> lo que vulgarmente [–dice L. López Molina–] llamamos contar algo, contar una historia, lo cual implica: una situación inicial que, tras un cambio o serie de ellos, conduce a una situación final, distinta de aquélla, y un personaje que, aunque carezca de nombre y perfil psicológico, sirve de soporte a dicho proceso. Dicho de otro modo, la narratividad implica partir de una situación determinada para llegar a otra distinta, lo que conlleva inevitablemente un cambio de tiempo, aunque sea mínimo, y un movimiento, una progresión dramática fundamentada en el conflicto de/entre los personajes; de lo contrario, estaremos ante un cuadro de costumbres, un poema en prosa, o un fragmento literario de una obra más extensa, pero no ante un microrrelato[49].

Tal y como han planteado Rebeca Martín y Fernando Valls, "es necesario que el autor de microrrelatos le cuente una historia al lector"[50]. No obstante, es evidente que no toda minificción literaria de carácter narrativo es un microrrelato; no hay más que pensar en las fábulas (estén escritas en prosa o en verso), por ejemplo, para darse cuenta de ello. Existen ciertamente otros aspectos –algunos de ellos de carácter pragmático– que hay que valorar a la hora de distinguir entre unas minificciones literarias narrativas

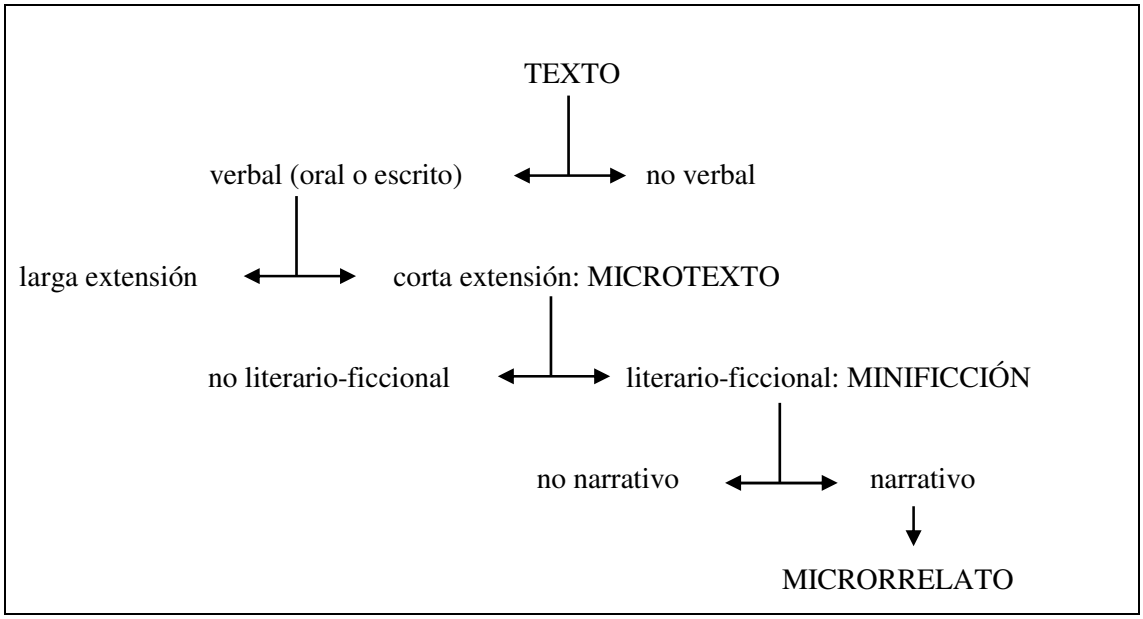
---

[48] Véase Luis Antonio de Villena, "Tribulaciones entre cuento y corto", *Babelia*, *El País*, 01-12-2007, p. 24; Lauro Zavala, "La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* pp. 207-229; Virginia Guarinos, "Microrrelatos y microformas. La narración audiovisual mínima", *Admira*, 1, 2009, pp. 33-53; o Pedro Javier Millán Barroso, "La fotografía documental como microrrelato visual. Procesos instantáneos", en Salvador Montesa, ed., *op. cit.,* pp. 515-527.

[49] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 57. Véase Luis López Molina, "Introducción", en Ramón Gómez de la Sena, *Disparates y otros caprichos*, Luis López Molina, ed., Menoscuarto, Palencia, 2005, p. 35.

[50] Rebeca Martín y Fernando Valls, "El microrrelato español: el futuro de un género", *Quimera*, 222, 2002, p. 11.

y otras, tal y como haremos más adelante, cuando analicemos las semejanzas y diferencias entre el microrrelato y otros géneros próximos.



Desde el punto de vista metodológico, existen en la actualidad dos corrientes básicas de análisis del microrrelato, indiferentemente de si se concibe este como género autónomo o como un subgénero del cuento: una de corte transgenérico, que entiende que el microrrelato es una forma literaria proteica o híbrida, esto es, que se caracteriza porque "puede adoptar distintas formas genéricas"[51], como defiende Violeta Rojo, y otra de tipo narrativista, con la que coincidimos y mediante la que, como bien manifiesta David Lagmanovich, "sostenemos que en el microrrelato no se produce un cruce de géneros ni un estatuto que los traspasa, como han considerado otros estudiosos. En todo caso, hay elementos de géneros diversos, a veces simbióticamente relacionados, […] como lo han hecho el cuento y la novela contemporáneos"[52].

En este mismo sentido, una cosa es aceptar la ambigüedad o la indeterminación que a veces pueden presentar las fronteras intergenéricas y otra cosa muy distinta es negar la posibilidad de establecer ciertos límites, estén estos más o menos claros, entre los distintos géneros y subgéneros de creación literaria. Con esto queremos decir, en última instancia, que si nuestras intenciones críticas son buenas y están fundamentadas,

[51] Violeta Rojo, "El minicuento, ese (des)generado", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, p. 39.
[52] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, pp. 30-31.

en muy pocos casos confundiremos un microrrelato con otro género o subgénero literario[53].

Algunos de los investigadores más próximos a esta actitud teórica transgenérica son, entre otros, Wilfrido H. Corral, Lauro Zavala, Violeta Rojo, Guillermo Siles, Pilar Tejero Alfageme, Graciela Tomassini o Stella Maris Colombo. Muy interesante resulta en este orden de cosas, sin embargo, el artículo elaborado conjuntamente por estas dos últimas investigadoras, titulado "La minificción como clase textual transgenérica". Un acierto por parte de estas dos autoras es, a pesar de defender la idea de la transgenéresis, partir de la base de que este es un fenómeno que afecta a la categoría de la minificción literaria, pero no al microrrelato propiamente dicho:

> En consecuencia, proponemos identificar como *minificción* (o *ficción brevísima*) a la *categoría transgenérica* abarcadora de las múltiples variantes configurativas asumidas por la clase de escritura que estamos examinando y, de otra parte, reservar el término *minicuento* (o sus sinónimos) para aludir a la fecunda subárea integrada por aquellos microtextos donde resulta verificable la presencia de un esquema narrativo subyacente[54].

El problema está en que el resto de investigadores transgenéricos han confundido los distintos planos o niveles textuales. La heterogeneidad discursiva que suelen achacar a los microrrelatos únicamente es aplicable, con rigor, a la minificción literaria –categoría en la que se incluyen todos aquellos microtextos literarios y

---

[53] En relación con esto, cabe citar a Marie-Laure Ryan, cuando plantea que, "mediante su conocimiento de las reglas pragmáticas relativas a la totalidad del texto, el lector es capaz de decidir hasta qué punto ha de llevar adelante el proceso interpretativo. En principio, todo enunciado lingüístico puede ser sometido a una semiosis ilimitada: no podemos alcanzar la interpretación definitiva, el punto más allá del cual los significados ya no apuntan a otros significados. Sin embargo, cada género establece un límite implícito a la interpretación. Si traspasamos este límite, será por nuestra propia y libre voluntad, infringiendo con ello a sabiendas las reglas del juego genérico. Este límite viene definido por las reglas pragmáticas que señalan la orientación general del texto" (Marie-Laure Ryan, "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, p. 290).

[54] Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, "La minificción como clase textual transgenérica", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, p. 84. En esta misma dirección, Irene Andres-Suárez ha manifestado que, "como G. Tomassini y S. Maris Colombo, pienso que la *minificción* recubre un área más vasta que la del *microrrelato*, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La *minificción*, en cambio, es una *supra*categoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario –casi todos son descriptivos–, el poema en prosa o la estampa)" (Irene Andres-Suárez, "Prólogo", pp. 20-21). Véase también Irene Andres-Suárez, "Denominaciones y conceptos. *Microrrelato* y *minificción*, dos términos no necesariamente sinónimos", en *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 25-31.

ficcionales, sean narrativos o no–. Es dentro de la minificción literaria, y no del microrrelato, donde se pueden integrar los diversos géneros dotados de brevedad, desde el haiku hasta el mismo microrrelato, pasando por el poema en prosa o el chiste, si se quiere.

Atribuir a la literatura en su conjunto un carácter transgenérico podría ser algo bastante acertado, pues en su seno se producen, indiscutiblemente, interacciones y superposiciones entre sus diferentes géneros y subgéneros. Lo que nos parece erróneo es, sin embargo, considerar lo transgenérico como un rasgo definitorio del microrrelato y que, por tanto, permitiría diferenciarlo de otros géneros narrativos como el cuento, la novela corta o la novela, donde, sin duda, también se dan de manera recurrente, en mayor o menor medida, la mezcla y fusión de géneros y otros procedimientos como la intertextualidad o la reescritura paródica de obras literarias precedentes:

> Híbridos son todos los géneros literarios; lo han sido siempre en alguna medida, pero el proceso de aproximación entre distintas actitudes genéricas se intensifica a medida que nos vamos alejando de las décadas iniciales del siglo XX. Es absolutamente cierto que algunos microrrelatos se sitúan cerca de la anécdota, de la breve estructura ensayística, de la sátira, de la viñeta retratística, del poema. Pero también lo es que esto pasa de manera similar en otros ámbitos genéricos; y que, en éstos como en aquél, lo que importa es la persistencia de los rasgos genéricos básicos[55].

Así pues, una vez asimilada la estructura conceptual y terminológica hasta aquí planteada y situados ya en una determinada posición metodológica de análisis del microrrelato, la primera pregunta que debemos formularnos es la siguiente: ¿qué elementos son los que definen al microrrelato y permiten diferenciarlo del resto de géneros literarios con los que frecuentemente ha sido asociado? Desde luego, para definir al microrrelato como género literario propiamente dicho es necesario distinguirlo de otros géneros próximos, fundamentalmente del cuento, con el que, desde nuestro enfoque, mantiene una mera relación de contigüidad, pero no de identidad, es decir, que ambos poseen las características comunes existentes entre los distintos géneros narrativos, pero conservando cada uno de ellos su propia naturaleza. Asimismo, hay que incidir también en la discriminación entre el microrrelato y otros géneros caracterizados

[55] David Lagmanovich, "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, p. 34.

por la brevedad textual, aunque no siempre por la narratividad o la literariedad y la ficcionalidad. Hablamos, principalmente, del poema en prosa, un género lírico pero con el que el microrrelato, sin embargo, entabla ciertas correspondencias tanto de carácter histórico como compositivo, sobre todo cuando se trata del poema en prosa de corte narrativo, y de aquellos otros géneros como la fábula, el bestiario, el aforismo, la greguería, la parábola, el ejemplo, la anécdota o, incluso, géneros periodísticos como la columna de opinión, los cuales podemos agrupar bajo la rúbrica de géneros didáctico-ensayísticos, por lo que compete a la intencionalidad pragmática de los mismos, bien distinta a la de los microrrelatos.

Las relaciones de proximidad existentes entre los microrrelatos y otras formas breves de escritura han sido estudiadas desde las primeras investigaciones en torno a la minificción literaria. Cada vez parecen menos necesarias, sin embargo, las explicaciones sobre las semejanzas y diferencias entre el microrrelato y otros géneros, sobre todo cuando estos últimos, como ya indicamos más arriba, o no son propiamente literarios y ficcionales o, aun siéndolo, no son realmente narrativos. Podemos afirmar que, día a día, y gracias a una labor compartida entre escritores, investigadores, críticos y editores, se ha ido constituyendo un lector cada vez más competente desde el punto de vista genérico, un lector que acierta la inmensa mayoría de las veces al determinar cuándo se encuentra ante un microrrelato y cuándo no.

> Los distintos géneros de una cultura tienen la misma relación mutua que los distintos dialectos sociales y geográficos de una lengua: cada uno está constituido por un conjunto único de reglas, pero puede compartir reglas distintivas con otros géneros. […] Esta es la razón por la cual las categorías genéricas parecen tan escurridizas. […] Entre las reglas que configuran la competencia genérica del lector o escritor, encontramos principios obligatorios y opcionales. Los géneros no sólo se distinguen entre sí por los requisitos que establecen, sino también por las opciones que presentan. […] Cuando el hablante de una lengua interioriza una regla de cualquier tipo, también aprende a reconocer el entorno adecuado para el uso de dicha regla[56].

Aunque muchas veces han sido los propios investigadores y críticos, que no los escritores ni los lectores, los que han relacionado al microrrelato con otras modalidades de creación literaria y, a pesar de que, como dijimos, ya son muchas las investigaciones

[56] Marie-Laure Ryan, *op. cit.,* pp. 260-261.

que han tratado de distinguir al microrrelato de otros géneros cercanos, nos sentimos en la obligación de dedicar al menos el primer capítulo de nuestra tesis doctoral a esta cuestión.

Uno de los principales cometidos de la Teoría Literaria ha sido siempre la reflexión en torno a los propios conceptos de 'literatura' y de 'género literario', pero, pese a que parte de nuestro primer capítulo está dedicado a aspectos relacionados con ello, no nos vamos a detener en el examen de estas dos ideas previas, lo cual quiere decir que, por un lado, aceptamos y defendemos la existencia de unos textos diferenciados de otros por la llamada literariedad y por la ficcionalidad, y por otro, creemos en la posibilidad de clasificar dichos textos en diferentes grupos y subgrupos genéricos atendiendo a una serie de rasgos comunes y definitorios.

Tal como plantea Kurt Spang, existe una serie de "niveles de abstracción"[57] o concreción del fenómeno literario que es la que posibilita, en última instancia, la distinción entre unos géneros y otros. En su caso, establece cinco niveles. El primero de ellos integraría a cualquier tipo de manifestación verbal. Una vez desvinculadas las manifestaciones verbales de carácter literario de las no literarias –así consideradas en un determinado contexto histórico-cultural–, se conformaría el segundo nivel de concreción, que estaría compuesto por "la literatura en su totalidad". El tercer grado de concreción del texto tendría lugar desde el momento en el que centrásemos nuestra atención sobre "la forma fundamental de presentación literaria o género teórico del que forma parte", y que nosotros aquí denominaremos *supergénero*[58], esto es: lo poético-

[57] Kurt Spang, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 15 y ss. Con respecto a los distintos niveles de concreción del fenómeno literario, véase también Gérard Genette, "Géneros, «tipos», modos", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *op. cit.,* pp. 183-233; y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 163 y ss.

[58] La oposición entre géneros literarios históricos y teóricos fue establecida por Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970. Véase Christine Brooke-Rose, "Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *op. cit.,* pp. 49-72. Por otra parte, aunque también podrían emplearse aquí otros términos como *hipergénero* o *macrogénero*, nosotros preferimos el de *supergénero*, quizá influidos de alguna manera por el investigador holandés Teun A. van Dijk, que desarrolló toda una teoría textual en torno a la idea de lo que él mismo denominó las *superestructuras*: "La manera más sencilla de ilustrar las superestructuras es hacerlo a través de una *narración*. […] Denominaremos superestructuras a las estructuras *globales* que caracterizan el *tipo* de un texto. Por lo tanto, una estructura narrativa es una superestructura, independientemente del *contenido* (es decir: de la macroestructura) de la narración, aun cuando veremos que las superestructuras imponen ciertas limitaciones al contenido de un texto. Para decirlo metafóricamente: una superestructura es un tipo de *forma del texto*, cuyo objeto, el tema, es decir: la macroestructura, es el *contenido del texto*. Se debe comunicar, pues, el mismo suceso en diferentes 'formas textuales' según el contexto comunicativo" (Teun A. van Dijk, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Paidós, Barcelona, 1983, pp. 141-142).

lírico, lo épico-narrativo, lo dramático-teatral o lo didáctico-ensayístico[59], que serían, según Spang, "los posibles grupos en los que se pueden clasificar las obras literarias y las formas de presentación básicas". El cuarto nivel que establece es el que nosotros hemos venido denominando hasta ahora, simplemente, con el término *género* (dentro del supergénero de la narrativa, por ejemplo, Spang identifica únicamente los siguientes géneros: el cuento, la fábula, la epopeya, la novela y el romance). En el quinto y último nivel de abstracción se incluirían, definitivamente, las obras literarias concebidas de forma individualizada, como entidades autónomas. Situados en este último nivel nos será de gran utilidad el empleo del término *subgénero*, muy práctico a la hora de hacer referencia al ámbito temático o estilístico de las obras, al que a veces se suele recurrir para precisar aún más la clasificación genérica de las mismas (por ejemplo, cuando se dice *novela policiaca*, *novela rosa*, *cuento infantil*, *cuento folclórico*, *microrrelato paródico*, *microrrelato fabulístico*, etcétera). Asimismo, y con respecto también a este último nivel de concreción establecido por Spang, se nos presenta un pequeño problema teórico, pues la idea de una "obra literaria individual" vale tanto para una novela como para un microrrelato, a pesar de que, en términos generales, los microrrelatos (como ocurre igualmente con los cuentos y los poemas, por ejemplo) no suelen publicarse de manera independiente, sino de forma colectiva, por lo menos cuando aparecen editados en un libro. No resulta nada conveniente, así pues, mezclar conceptos como el de 'libro' con otros como el de 'obra'. Un solo microrrelato o un solo cuento poseen, desde un punto de vista positivo, tanto valor estético y plenitud artística y tienen tanta autonomía literaria como otras obras de mayor envergadura, como puede ser una novela corta o una novela. Sería como, por poner un ejemplo plástico, valorar los cuadros de un pintor en función del tamaño de los lienzos utilizados, menospreciando aquellos de formato pequeño en beneficio de otros que mayor superficie de pared pueden revestir.

---

[59] Seguimos, en este punto, a Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, quienes han considerado que "por razones metodológicas no importará partir de la tríada genérica clásica para la clasificación que proponemos (C. Gallavotti, 1928) y tan claramente sistematizada en la *Estética* de Hegel. Pero, de acuerdo con otros críticos (P. Hernadi,1978: págs. 119-120), añadimos a esa tríada los géneros didáctico-ensayísticos, que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, aunque en ella no se denote siempre una voluntad artística bien definida: no se olvide que en este grupo genérico cabría desde el *artículo periodístico* hasta el artículo de *crítica literaria*. Como es obvio, se trata de un grupo que se establece no en función de un criterio expresivo o referencial sino meramente temático" (Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios. Sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 147). Véase C. Gallavoti, "Sulle classificazioni dei generi litterari nell'estetica antica", *Atheneum*, 6, 1928, pp. 355-366; y P. Hernadi, "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *op. cit.,* pp. 73-94.

Por otra parte, lo cierto es que, dentro del supergénero de la narrativa, la delimitación entre el cuarto y el quinto nivel de concreción, o sea, entre los géneros y los subgéneros, se presta a veces a la discusión, fundamentalmente cuando nos situamos en los límites fronterizos de la extensión. De este modo, si bien entre una novela y un microrrelato parece haber pocas dudas a la hora de su clasificación, no ocurre lo mismo cuando se trata de diferenciar entre una novela y una novela corta, entre una novela corta y un cuento, o entre un cuento y un microrrelato, sobre todo porque, como es lógico, existen, por ejemplo, cuentos más breves de lo normal y microrrelatos más largos de lo común, sin que por ello dejen de ser, respectivamente, un cuento y un microrrelato. No es de extrañar que investigadores como Francisco Álamo Felices[60] o David Roas[61] hayan defendido que el microrrelato no es un género autónomo, sino un subgénero del cuento, es decir, que hayan mantenido que el primero no es tan diferente del segundo, ni desde el punto de vista estructural, ni histórico, ni pragmático, como para poder ser considerado un género independiente. Por el contrario, en nuestra opinión, al igual que en la de la mayoría de investigadores hispánicos (David Lagmanovich, Juan Armando Epple, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls, Francisca Noguerol, José Luis Fernández Pérez, etcétera), sí que estas condiciones son lo suficientemente distintas como para poder hablar de dos géneros literarios propiamente dichos.

[60] Francisco Álamo Felices, "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42, 2009, s. pp., http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html.

[61] David Roas, *op. cit.*, pp. 47-76. Para fundamentar su tesis, David Roas parece preferir apoyarse en la crítica estadounidense más que en la hispánica, pues es en aquella en la que, al referirse al microrrelato, "no hablan tanto de género como de una forma extrema y experimental del cuento: así puede verse, por ejemplo, en Stevick o en Howe, quien advierte que la diferencia entre el cuento y el microrrelato es sólo de grado" (David Roas, *op. cit.,* p. 50). Véase Philip Stevick, ed., *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, The Free Press, Nueva York, 1971, p. 70; e Irving Howe e Ilana Weiner Howe, eds., *Short Shorts: An Antholoy of the Shortest Stories*, Godine, Boston y Londres, 1982, p. X.

I.- LOS LÍMITES GENÉRICOS DEL MICRORRELATO: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DE LOS GÉNEROS PRÓXIMOS

I.1.- EL MICRORRELATO Y EL CUENTO

La observación que hace Kurt Spang con respecto a los límites genéricos existentes entre la novela y el cuento vale también para definir la relación que se da entre el cuento y el microrrelato:

> En cuanto a la interrelación de los géneros narrativos menores con los mayores es más convincente pensar en cierta simultaneidad que en una cierta dependencia en el sentido de que el cuento sea una evolución de la novela y ésta una continuación de la epopeya. C. García Gual demuestra que desde muy temprano estos tres géneros coexistían aunque tal vez no con exacta contemporaneidad. Incuso si en aquel entonces hubo ciertas dependencias, para nuestra época ya se han disipado con toda seguridad y el lazo de unión que permanece es la pertenencia al grupo de las narraciones[62].

Dentro del panorama narrativo, si bien existe, a estas alturas, un más que notable consenso entre los teóricos a la hora de asumir y respetar los espacios genéricos ocupados, respectivamente, por la novela (*roman*, en francés, *romanzo*, en italiano, etcétera), la novela corta (*nouvelle*, en francés, *novella*, en italiano, etcétera) y el cuento (*conte*, en francés, *racconto*, en italiano, etcétera), no ocurre lo mismo cuando se trata de reconocer y admitir el que le corresponde al microrrelato. Ciertamente, los márgenes que separan el cuento del microrrelato pueden resultar difusos, entre otras cosas, porque, como ya apuntamos más arriba, hay cuentos que son más cortos de lo acostumbrado y microrrelatos que son más extensos de lo habitual, pero de igual manera ocurre con los bordes que distancian la novela de la novela corta y la novela corta del cuento sin que por ello se renuncie, en términos generales, a distinguir entre estos géneros.

[62] Kurt Spang, *op. cit.,* p. 108. Véase Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.

Por otra parte, y aquí coincidimos con David Roas, pocas de las características que la mayoría de investigadores y críticos dedicados a la minificción literaria han asociado al microrrelato son exclusivas de este, pero lo que también es cierto es que, con respecto al cuento, sí que se dan en él con una mayor frecuencia y, sobre todo, no aparecen de manera opcional, sino que vienen impuestas por el grado de concisión que rige el género. El propio Roas reconoce que, a pesar de que la mayor parte de los rasgos compositivos que se han venido identificando con el microrrelato hasta ahora no son privativos de este, se trata de "rasgos que, evidentemente se intensifican al máximo en el microrrelato y generan su hiperbrevedad"[63]. El investigador catalán alude, además, a otras dos importantes premisas: primero, que es esta última característica de los microrrelatos –es decir, la hiperbrevedad, según Roas, o el grado de concisión, según nosotros–, "el único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlos", pues "condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del texto"[64], tal y como intentaremos explicar aquí; y segundo, que, si bien desde su punto de vista la categorización del microrrelato como género viene dada por "presiones paratextuales" y no estructurales, tampoco podemos dejar de tener en cuenta "como advierten Eco, Schaeffer o Baroni, que los géneros literarios no deben ser considerados exclusivamente en su inmanencia, sino también en relación con el lector"[65], lo que reza en favor de la definición genérica del microrrelato, pues no hay duda de que, hoy por hoy, la mayoría de lectores diferencia correctamente los microrrelatos frente a otras formas de narración, como, sin ir más lejos, el cuento.

Aunque la delimitación entre el microrrelato y el cuento no sólo está basada, como podemos suponer, en criterios cuantitativos o de tamaño, sino en factores cualitativos o estructurales de mucha mayor trascendencia, parece razonable, sin embargo, que los primeros pasos a la hora de deslindar el cuento del microrrelato hayan estado centrados en el aspecto más evidente que separa a unos textos de otros: la extensión.

---

[63] David Roas, *op. cit.,* p. 53.
[64] *Ib.*, p. 61.
[65] *Ib.*, p. 48. Véase Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, París, 1989; y Raphaël Baroni, "Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de «La mort et la boussole», de J. L. Borges", *Poétique*, 134, 2003, pp. 141-157.

I.1.1.- LA EXTENSIÓN

La falta de consenso entre unos y otros investigadores y críticos a la hora de fijar un límite estricto para las longitudes mínima y máxima de un microrrelato se debe a dos razones fundamentales[66]. La primera de ellas, ya comentada por nosotros en la Introducción, es la propia relatividad del concepto de 'brevedad', que está muy condicionado por factores coyunturales que dependen de la percepción que de la realidad tengan los sujetos una vez situados en un contexto histórico y social concreto, el cual les impone unos determinados valores estéticos. Como también dijimos anteriormente, en el ámbito anglosajón, por ejemplo, los límites de extensión máxima que se aceptan para el microrrelato –al igual que ocurre con el cuento– son bastante más amplios que los que se admiten en el mundo hispánico. La segunda razón tiene que ver con los principios por los que se rige la propia creación literaria y que nos impiden aplicar normas matemáticas a la producción y análisis de los textos; cuando así se intenta, no se hace más que caer en el absurdo, como demuestra Lagmanovich:

> Se ha sugerido que el límite máximo del microrrelato está dado por la cifra de… ¿cuál? ¿1.500 palabras, 1.000 palabras, 300 ó 400 palabras? La imprecisión creada por la aritmética, esa disciplina aparentemente tan exacta, es notable. Una sola observación la destruye. Si la extensión máxima aceptable para la minificción es –supongamos– de 400 palabras, ¿dejaremos en el corpus un texto de 398, y al mismo tiempo eliminaremos uno perfectamente afín, pero donde la cuenta asciende a 405? Y si esta doble decisión parece absurda, como sin duda lo es, ¿de qué nos sirve la regla de las 400 palabras?[67]

No obstante, no son pocos los especialistas que han tratado de establecer una serie de precisos márgenes cuantitativos –basados generalmente en el número de palabras o de páginas– que faciliten la discriminación entre unos géneros narrativos y otros, entre ellos, el microrrelato. Así lo describe Enrique Anderson Imbert: "Aficionados a las estadísticas dividen los géneros narrativos atendiendo al número de palabras: Novela, con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000 a 50.000

[66] Fernando Valls ha dicho al respecto que "de la misma manera que no se ha sabido aclarar hasta hoy dónde acaba un cuento y empieza una novela corta y a partir de qué distancia se convierte ésta en una novela, tampoco parece haber nadie en condiciones de aclarar cuál es la exacta dimensión de un microrrelato" (Fernando Valls, "La «abundancia justa»: el microrrelato en España", p. 644).
[67] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 37.

palabras. Cuento, de 2.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras"[68]. En el contexto hispánico, uno de estos autores ha sido, por ejemplo, Lauro Zavala, que, por debajo de las dos mil palabras, ha propuesto tres tipos de "cuentos breves": los "cuentos cortos" (de las mil a las dos mil palabras), los "cuentos muy cortos" (de las doscientas a las mil palabras) y, por último, los "cuentos ultracortos" –entiéndase microrrelatos– (de una a doscientas palabras)[69].

Pese al valor que tiene el intento del investigador mexicano de delimitar cuantitativamente los espacios genéricos ocupados por el cuento y el microrrelato, se trata, por supuesto, de una clasificación sustentada en cifras que, aun pudiéndose repetir de manera aproximada en otras fuentes, son enteramente discutibles. Existen, en concreto, dos puntos en la propuesta de Zavala que nos vemos en la obligación de objetar prontamente. Para empezar, desde el punto de vista conceptual y terminológico, su trabajo puede prestarse a la confusión, pues ni un 'microrrelato' es un tipo de 'cuento breve', ni la longitud de uno u otro por sí misma condiciona su adscripción genérica; tanto un cuento como un microrrelato pueden ser más o menos cortos o largos, pero no por ello dejarán de pertenecer a dos géneros distintos, es decir, que, en el más estricto sentido, un 'cuento ultracorto' no es lo mismo que un 'microrrelato', al igual que un 'microrrelato largo' no equivaldría a un 'cuento'. En segundo lugar, cabe decir que el límite mínimo de extensión de un microrrelato no puede ser el de la palabra única, como indica Zavala, pues una sola palabra no puede narrar absolutamente nada y, por consiguiente, no puede constituir un microrrelato, además de que las palabras que componen el título de un microrrelato también deberíamos contarlas. Para ilustrar la primera cuestión, un buen ejemplo parece –el cual, sin percatarse de la contradicción, el propio Zavala pone en su artículo– la obra del mexicano Sergio Golwarz titulada *Infundios ejemplares*, en la que este experimenta con la categoría literaria de la minificción. Se trata de un libro que presenta, de manera sucesiva, textos minificcionales que van desde las quinientas palabras hasta la palabra única, pues el contenido de su último texto no es ni más ni menos que el siguiente: "Dios"[70]. ¿En qué punto los microtextos literarios de esta obra de Sergio Golwarz dejan de ser microrrelatos? La respuesta es fácil desde la perspectiva teórica: las minificciones

[68] Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992, p. 34.
[69] Lauro Zavala, "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 67-77. Véase también Lauro Zavala, "El cuento ultracorto bajo el microscopio", *Revista de Literatura*, 128, 2002, pp. 539-553.
[70] Sergio Golwarz, *Infundios ejemplares*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 91.

literarias del autor dejan de ser microrrelatos desde el momento en que ya no son narrativas, es decir, cuando renuncian al objetivo de relatarnos algo. Con respecto a la segunda cuestión, debemos tener presente que, en algunas ocasiones, los autores complementan la extrema concisión de los contenidos de sus microrrelatos con la información aportada por el título de los mismos. En estos casos en particular, aunque en general en toda la producción literaria minificcional, "el título es fundamental pues debe generar un vínculo de afinidad semántica entre lo ocurrido durante el desarrollo y el final"[71]. Así sucede, por poner un claro ejemplo, en el microrrelato de la argentina Luisa Valenzuela titulado "El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles por la tarde", y cuyo contenido es: "Que bueno"[72].

En este sentido, si hay algún microrrelato que se ha convertido en el canónico ejemplo del límite mínimo al que puede aspirar cualquier obra vinculable al género, ese es el célebre microtexto de Augusto Monterroso publicado en *Obras completas (y otros cuentos)* (UNAM, México, 1959) y titulado "El dinosaurio": "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí"[73]. No es casual que este microrrelato, compuesto por tan sólo nueve palabras, haya sido tantas veces imitado y parodiado por otros autores, a los que les ha servido como fuente de inspiración[74], erigiéndose así como uno de los grandes prototipos de la modalidad del microrrelato que podríamos denominar *hiperbreve* o *ultracorto*, cuyos límites y características específicas aún no han sido definidos con rigor.

> Cuando se quiere ejemplificar cuán corto puede ser un texto narrativo, aparece el ejemplo indiscutido: "El dinosaurio", de Augusto Monterroso. Ahora bien, en nuestra lengua no es éste un caso único: hay un buen número de microrrelatos cuyos textos caben en una línea o dos, a la sumo en tres. ¿Habremos de aceptar una categoría nueva, la del microrrelato brevísimo o *hiperbreve* (o, si se quiere, microrrelato *ultracorto*),

[71] Luis Barrera Linares, "¿Son literarios los textos ultracortos?", *Quimera*, 211-212, 2002, p. 28. Con respecto a la importancia del título en los microrrelatos, véase Basilio Pujante Cascales, "Minificción y título", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.*, pp. 245-259.

[72] Luisa Valenzuela, *Aquí pasan cosas raras*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1975, p. 91. Según Dolores Koch, "vale notar que Valenzuela se vale también de los signos ortográficos para añadirle significado a sus breves palabras. La exclamación «que bueno» llega con tan poco entusiasmo que le suprime los signos de admiración y deja la palabra «que» sin acento" (Dolores M. Koch, "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato", p. 5).

[73] Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 77

[74] Véase Lauro Zavala, *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*, Alfaguara, México, 2002.

aunque los nombres adicionales propuestos resulten redundantes? ¿O bien entenderemos que hay casos en que el escritor extrema alguna de las características que también tienen otros textos de este tipo, y ese hecho es percibido por el lector –pero tal vez solamente por él, no por el creador– como un factor de diferenciación?[75]

Volviendo, por último, a las reflexiones que se han hecho acerca del límite máximo de extensión de un microrrelato, hay que tener en cuenta que otro criterio empleado y cada vez más difundido ha sido el de considerar la página entera, y no un número concreto de palabras, como la medida superior a la que pueden aspirar los microrrelatos:

> Cada vez son más las voces que coinciden en fijar el límite del microrrelato en una página impresa. […]
>
> Algunos han optado por una explicación a medio camino entre lo tipográfico y lo pragmático. Como advierten Fernández Ferrer, Thomas y Stern, la extensión máxima de una página permite tener todo el texto a la vista, lo que evita, como añade Thomas, introducir una pausa forzada en la lectura y, con ello (supuestamente) alterar el efecto que el microrrelato provoca en su receptor. La sombra de Poe, como se ve, sigue siendo muy alargada[76].

Aunque es cierto que la página única favorece la unidad de impresión de los relatos propuesta por Poe, pues facilita, entre otras cosas, la sesión única de lectura[77], no es verdad que para conseguir una y otra cosa los microrrelatos deban tener necesariamente una extensión máxima de una página; poco cambiaría el asunto si, en vez de una solo página, tuvieran, por ejemplo, dos. A ello se suma algo que es más evidente todavía: el tamaño de las páginas, frente al número de palabras de un texto, es

---

[75] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 50. Fernando Valls advierte de que estos microrrelatos hiperbreves o ultracortos, salvo notables excepciones, "tienden –más a menudo de lo que sería deseable– a ser simples alardes de ingenio" (Fernando Valls, "Sobre el microrrelato. Otra *filosofía de la composición*", p. 26).

[76] David Roas, *op. cit.,* pp. 63-64. Véase Antonio Fernández Ferrer, ed., *op. cit.*; James Thomas, "Introduction", en James Thomas, Denise Thomas y Tom Hazuka, eds., *op. cit.,* p. 12; y Jerome Stern, "Introduction", en Jerome Stern, ed., *Micro Fiction: An Antology of Really Short Stories*, W.W. Norton, Nueva York, 1996, p. 19.

[77] "Determinar en qué consiste la brevedad no es tarea fácil, ya que sobre la extensión formal del microrrelato hay distintas opiniones, que van de un texto de pocas líneas, una página, hasta tres o cuatro páginas (*cf.* D. Lagmanovich, J. A. Epple); no obstante, como Lauro Zavala, creo que, idealmente, no debería rebasar la página impresa para poder ser leído de un único vistazo, lo que refuerza la unidad de impresión" (Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 49-50).

susceptible de variar según el formato de edición elegido, lo que hace que este criterio de clasificación sea aún más relativo que el del cómputo de palabras.

No seremos nosotros, por tanto, quienes establezcamos aquí tal o cual número de palabras o de páginas para describir al microrrelato, aunque, como es lógico, manejemos al respecto nuestro propio criterio como investigadores; si no fuera así, no hubiésemos podido seleccionar los textos en torno a los que en esta tesis doctoral trabajamos, pero hay que tener en cuenta que dicha selección no sólo viene influida por cuestiones de tipo cuantitativo, sino por todo el conjunto de aspectos de orden estructural que caracterizan al género del microrrelato, así como por las conexiones que cualquier texto literario entabla con su autor, con la totalidad de la obra de este y con el contexto histórico, social y estético en el que es compuesto y leído. En última instancia, sin embargo, sí que podríamos decir que el límite mínimo de extensión de un microrrelato viene marcado por la indispensable narratividad y el máximo por la ineludible unidad de impresión. Es decir, que un microrrelato puede ser tan breve como se quiera pero siempre que narre algo, que cuente una historia, y nunca tan largo como para romper el efecto estético de instantaneidad e intensidad que busca generar el microrrelatista en el lector.

En definitiva, tal y como hemos venido insistiendo, las diferencias entre un microrrelato y un cuento deben erigirse sobre planteamientos mucho más profundos que la mera extensión de los textos. Como ha señalado Joseluís González, "la brevedad, que ciertamente se puede medir, requiere además en literatura la idea de proporción, el conseguir apuntar hacia unos determinados fines en el texto, que sirva pragmáticamente en la coherencia interna del texto"[78]. Opinamos, como hace Irene Andres-Suárez, que

> esa progresiva merma textual del relato –que corre paralela a la intensificación de la elipsis– generó en un momento dado una reacción en cadena que terminó afectando a su estructura intrínseca; es decir, la diferencia cuantitativa se volvió cualitativa dando como resultado un modelo textual diferente, un cambio de paradigma, en el que se reconocen claramente unos rasgos dominantes y singularizadores que discurren de unos textos a otros. En cierta manera, el proceso sería equiparable al que se dio en su día en la novela corta respecto de la larga[79].

[78] Joseluís González, "La extensión de la brevedad: vidas breves y otros recursos del microrrelato", *Quimera*, 222, 2002, p. 22.
[79] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 76. En esta misma dirección apuntan las afirmaciones de Anderson Imbert relativas a la frontera genérica que separa la

I.1.2.- LA ESTRUCTURA

Antes que nada, cabe entender que debemos partir de la idea de que, desde un punto de vista netamente narratológico, los elementos con los que se construye cualquier relato literario son básicamente los mismos. Domingo Ródenas de Moya los describe de la siguiente manera:

> La narración es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso que conduzca del estado inicial al estado final; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga[80].

Este hecho es el que ha conducido a la discusión sobre si el microrrelato es un género independiente o un subgénero del cuento, obviando que se trata de un fenómeno que afecta por igual a la comparación de todos y cada uno de los géneros narrativos entre sí, pues ellos comparten esta serie de rasgos esenciales e ineludibles que son los que, en último término, permiten su integración dentro del supergénero de la narrativa: "El microrrelato forma parte de un *continuum* que abarcaría –de mayor a menor– el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo. Tal es la escala básica de la narratividad"[81]. Digamos, por tanto, que es lógicamente imposible diferenciar unos géneros narrativos de otros centrándonos en las características que, precisamente, son las que los definen y unifican como tales.

De este modo, lo que verdaderamente nos va permitir distinguir entre los géneros que componen este *continuum* del que habla Lagmanovich no es ni más ni

---

novela del cuento, aplicables de igual forma a la distancia que existe entre el cuento y el microrrelato: "Es un modo muy mecánico de clasificar, pero la verdad es que, por muchas vueltas que demos, siempre venimos a parar en que la diferencia entre una novela y un cuento puede medirse; y en que cualquiera que sea la unidad de medida que usemos, el tiempo que se tarda en leer una novela es mayor.

Claro que uno quisiera calar hondo en las diferencias externas hasta encontrar diferencias internas. Y como el que busca encuentra, hay quienes de tanto buscar han acabado por encontrar lo que querían, que es un cuadro de contrastes entre los rasgos de la novela y los rasgos del cuento" (Enrique Anderson Imbert, *op. cit.,* p. 34).

[80] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 78. Sigue el investigador, de manera aproximada, la definición de relato literario elaborada por Jean-Michel Adam en *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan, París, 1992.

[81] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 31.

menos que el grado de concisión que el autor haya decidido emplear para llevar a cabo la elaboración de su discurso narrativo. Asimismo, es imprescindible comprender que "la concisión característica de los microrrelatos no procede de tachar palabras, sino de agregarlas sobre la hoja de papel o la pantalla del ordenador. […] Por ello, la belleza de un microrrelato consiste en percibir que los ejemplares de este género no son abreviatura de nada, sino construcciones absolutamente autónomas que imponen su presencia en virtud de una estructura que aspira a la perfección"[82].

En este sentido, sí que es cierto que la extensión del texto –entendida ya como concepto estético, no aritmético– impone su ley, pues a una menor extensión del discurso le seguirá, necesariamente, una mayor concisión de la información. Según nos cuenta José María Merino, uno de nuestros mejores microrrelatistas, "la fórmula con que yo explico la naturaleza del cuento «extensión inversamente proporcional a intensidad» es aplicable perfectamente al género brevísimo"[83]. Si aceptamos que el microrrelato es, tal y como lo definen Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, el supremo "arte de encapsular ficciones en un espacio textual de brevísima dimensión, donde se ponen en juego múltiples operaciones de condensación semántica y síntesis expresiva"[84], podremos también comprender, por consiguiente, que lo que sostendrá la consideración del microrrelato como género narrativo autónomo será, precisamente, la descripción de cómo estas operaciones de condensación y síntesis afectan a los principales elementos estructurales del discurso narrativo, o sea: la trama o historia[85], la

[82] *Ib.*, pp. 40-41.
[83] Cito por Amanda Mars Checa, "El cuento perfecto", *Quimera*, 222, 2002, p. 12.
[84] Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *op. cit.,* p. 79.
[85] Entiéndase la distinción que mantendremos de aquí en adelante entre los hechos narrados en sí (trama o historia) y la ordenación estructural y estética de los mismos a lo largo del texto (discurso narrativo o relato). Esta diferencia fue establecida en su *Poética* ya por Aristóteles, que, aunque para uno y otro significado empleó el término *μῦθος*, palabra de "amplísimo espectro semántico", como nos explica Salvador Mas (Aristóteles, *Poética*, Salvador Mas, trad., Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, nota al pie 3, p. 63), discriminó la idea de "composición de los hechos" (*ib.*, p. 78 [*Poética*, VI, 1450 a, 5-10]) de la de "cualquier historia" (*ib.*, p. 93 [*Poética*, XIII, 1453 a, 15-20]). De este modo, como señala nuevamente Salvador Mas, "para la construcción de las *tramas* trágicas no vale cualquier *historia*, sino sólo aquellas *historias tradicionales* que forman parte de la tradición mítica, pues en ellas encuentran los poetas los elementos necesarios (peripecias, reconocimientos, cambios de fortuna…) para elaborar sus tramas. En mi traducción, según el contexto, he entendido *mythos* como «trama», «historia» o «historia tradicional»" (*ib.*, nota al pie 3, p. 63). Gérard Genette, por su parte, distingue entre tres conceptos distintos: "Propongo […] llamar *historia* al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce" (Gérard Genette, *Figuras III*, Carlos Manzano, trad., Lumen, Barcelona, 1989, p. 83).

situación de los acontecimientos en el tiempo y el espacio (cronotopo), los personajes y la modalidad narrativa (focalización, narrador, estilo, etcétera)[86].

Como bien ha explicado Irene Andres-Suárez, en los microrrelatos "el asunto narrado es siempre de reducidos elementos, de ceñida y comprimida peripecia. La ley de la economía artística preside su estructura y su mensaje"[87]. La extrema concisión de los microrrelatos obliga a sus autores a constreñir al máximo de sus posibilidades el conjunto de acciones que sustentan la trama; de ahí que, por una parte, los microrrelatos suelan evitar las digresiones que suspenden la acción momentáneamente en beneficio de, por ejemplo, una descripción estática de un objeto o una introspección en la mente de un personaje, y, por otra, acostumbren a disponer la historia *in medias res*, esto es, en pleno desarrollo, sin ningún tipo de introducción que alargue demasiado el texto, "como si las primeras palabras fueran la continuación de algo, con exclusión de todo antecedente (aunque algún elemento de esa historia previa pueda aparecer posteriormente)"[88]. En este sentido, mientras que los cuentos llevan a cabo la ordenación de los hechos narrados a través de distintas fases o secuencias en las que la tensión y la distensión se suceden, los microrrelatos manifiestan una evidente tendencia a situar la acción en el mismo centro de la máxima tensión narrativa. Como nuevamente Lagmanovich comenta, el microrrelato "se caracteriza por una intensificación de los elementos o la matriz de la narratividad asignada generalmente al cuento, reduciendo o soslayando algunos de los componentes sintagmáticos (exposición, complicación, clímax, desenlace), y cuyo resultado formal es una mutación estructural de esa matriz"[89]. Por otro lado, desde el punto de vista pragmático, si reflexionamos sobre los efectos buscados por el autor, como haría Poe, tendremos que aceptar que, en principio, el microrrelato favorece una recepción en la que el núcleo central del relato siempre está presente en la conciencia del lector, garantizando así, en múltiples ocasiones, una intensidad similar a la que se daría en el punto álgido o clímax de un cuento, de ahí el carácter súbito o vertiginoso de muchos microrrelatos, adjetivos con los que se han solido calificar. Como propugna Irene Andres-Suárez, "es evidente que el mini-relato posee quintaesenciadas alguna de las características de su hermano mayor en extensión, aunque no en fuerza creativa: condensación, intensidad, máxima economía de medios,

[86] Véase Gérard Genette, *op. cit.*; y Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.
[87] Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", pp. 73-74.
[88] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 315.
[89] *Ib.*, p. 135.

etc."[90] Llegados a este punto, podríamos distinguir entre dos extremos según el tipo de voluntad compositiva que tenga el autor: una de carácter centrífugo, esto es, tendente a representar un cosmos vital, social o histórico completo (su máxima expresión sería el ciclo novelístico), y otra de signo centrípeto, es decir, limitada a la narración de reducidos núcleos de acción (llegaría al límite de sus posibilidades en el microrrelato)[91].

El elevado grado de concisión de los microrrelatos impide también, primero, que los datos espacio-temporales que se aportan sean abundantes y, segundo, que se produzcan demasiados cambios de lugar y de tiempo en los que se desarrolla la acción. Por supuesto, las relaciones discursivas o internas de orden temporal que se entablan entre los acontecimientos pueden sufrir en los microrrelatos las mismas alteraciones que en el cuento, como las analepsis o las prolepsis, pero en los primeros estas serán siempre de menor duración y aparecerán con menor frecuencia. Quizá sea el ritmo, sin embargo, el aspecto que, con respecto al tratamiento del tiempo, mejor caracterice a los microrrelatos, dado que es indudable que todo microrrelatista se ve obligado a emplear técnicas de aceleración del ritmo del relato, sobre todo, la elipsis: "La «elipsis» señorea en estos relatos: troquela sus bordes recortando toda excedencia en relación con el eje semántico vertebrador de su desarrollo, o se manifiesta bajo la forma de huecos informativos que ponen a prueba la competencia del lector para restituir los contenidos escamoteados"[92]. Una de las razones de que con tanta insistencia se haya considerado al microrrelato como el género narrativo que más participación intelectual del lector requiere es precisamente esta: la gran cantidad de información que se omite y que el lector debe inferir.

En coherencia con lo anterior, es lógico que los personajes de los microrrelatos no sean casi nunca numerosos ni acostumbren a estar demasiado caracterizados física ni

---

[90] Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", p. 73.

[91] Una idea similar, aunque expresada de otra forma, encontramos en autores como Mario A. Lancelotti o el propio Cortázar. El primero habla de "la naturaleza insular del cuento, como forma cerrada, opuesta a la estructura abierta y actual de la novela" (Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1974, p. 35), mientras que el segundo la transmite del siguiente modo: "El sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica" (Julio Cortázar, "Del cuento breve y sus alrededores", *Último round*, vol. I, Siglo XXI, Madrid, 1974, p. 60).

[92] Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *op. cit.,* p. 82. Irene Andres-Suárez da un paso más allá al defender que "el microrrelato está gobernado por leyes distintas de las que gobiernan las otras formas de literatura, y que lo que lo distingue del cuento clásico no es únicamente el tamaño y la concisión, sino también, y sobre todo, su naturaleza intrínsecamente elíptica, es decir: esa tensión entre el silencio y la escritura, entre lo no dicho y lo dicho, que está en la misma esencia del género, al decir de Gómez Trueba; por lo tanto, la elipsis es una necesidad estructural de todo microrrelato. En él, el silencio –lo no dicho–, es tan importante como en la música o como lo es el vacío en el lienzo o en la escultura" (Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 51).

psicológicamente; importan, sobre todo, sus acciones, que tampoco suelen ser muchas. Debido a las obvias dificultades que el microrrelato plantea a la hora de dotar de identidad a sus personajes, los autores han solido aprovechar dos recursos que, desde el punto de vista temático, comienzan a ser característicos del género, por lo menos en lo que a un uso recurrente de los mismos se refiere. El primero de estos recursos consiste en construir a los personajes basándose en códigos sociales o tópicos culturales preexistentes: todos podemos hacernos una idea, sin necesidad de grandes explicaciones previas, de lo que implica ser, por poner un par de ejemplos, un amante romántico o un artista bohemio y de las derivaciones que ello puede tener en un relato. Mediante el segundo recurso, el autor elabora su microrrelato recreando personajes y hechos históricos, míticos o literarios precedentes y de sobra conocidos por los lectores –por lo menos, por los lectores cultos–; se evita así la necesidad de describir no sólo a los personajes, sino también el marco espacio-temporal en el que se desenvuelven sus acciones. Esta es otra de las prácticas más habituales del microrrelato que requiere de una especial competencia por parte del lector:

> En el micro-relato el conocimiento erudito juega un papel fundamental. Los autores de las piezas breves objeto de nuestro estudio son, ante todo, grandes lectores, actitud que los hace poco asequibles a un público mayoritario. La referencia cultural se revitaliza en estas obras, en las que el proceso de rastreo de fuentes adquiere un carácter lúdico. Sólo el receptor capacitado por su formación humanística para mantener un coloquio con la literatura anterior puede entenderlas en toda su complejidad[93].

Asimismo, y a pesar de que todas y cada una de las variantes de los mecanismos que integran la llamada modalidad narrativa están a disposición de los microrrelatistas –los diferentes tipos de focalización (interna, externa…), de narrador (omnisciente, protagonista…), de estilo (directo, indirecto, monólogo interior…), etcétera–, estos se ven abocados, como norma general, a emplear durante todo el desarrollo del discurso una única modalidad narrativa, pues, entre otras cosas, difícilmente pueden darse en su seno distintos niveles narrativos, es decir, que no se tiende a generar relatos dentro de relatos. En los cuentos es muchísimo más normal la coexistencia en el discurso de más de un nivel narrativo, dando lugar, según la estructura final resultante, a los llamados

[93] Francisca Noguerol, "Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea…", *Lucanor*, 8, 1992, p. 124. Véase Carlos Aguiar e Silva, *La competencia lingüística y la competencia literaria*, Madrid, Gredos, 1980.

cuentos enmarcados o fenoménicos, cuentos paralelos, cuentos especulares, cuentos en caja china, etcétera. Siguiendo a Irene Andres-Suárez, cabe decir, además, que "la especial concentración del tema y lenguaje que requiere su forma hace que en él adquiera particular importancia la perspectiva del narrador, su voz, su manera de enfocar lo que nos cuenta. En el relato brevísimo, la perspectiva del contador es un aspecto decisivo para lograr que, en la escasa extensión del texto que se nos propone, se consiga toda su intensidad narrativa"[94].

Como hemos podido comprobar, el microrrelato se diferencia del cuento no exactamente por su reducida extensión, sino por todo el conjunto de características estructurales y pragmáticas que ella implica. Así planteado, si un microrrelato se distingue de un cuento, este de una novela corta, y esta, a su vez, de una novela, no es porque haya un límite exacto de palabras o de páginas que así lo determine, sino por lo que hemos definido como el grado de concisión al que ha sido sometido el discurso narrativo, y que es mayor cuanto menos extenso es el texto literario. Por otro lado, lejos de lo que muchas veces se suele pensar, no siempre la menor extensión de un relato conlleva una mayor facilidad en el proceso de escritura ni en el de lectura, pues la concisión a menudo exige, al escritor, una mayor eficacia en el dominio de los recursos retóricos, y, al lector, una mayor participación y competencia literaria o, como ha dicho Domingo Ródenas de Moya, "un sobreesfuerzo hermenéutico"[95]. Se trata de una opinión compartida por muchos investigadores, críticos, escritores y lectores actuales. Según Clara Obligado, por ejemplo: "Escribir una novela me parece, hoy, sin duda alguna, una tarea mucho menos ardua que redactar una colección de historias mínimas"[96].

---

[94] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 58. En una línea similar, María Isabel Larrea ha considerado que todas y cada una de las características generales que pueden atribuirse a los personajes de los microrrelatos emanan de la dependencia que estos tienen de la voz narrativa para poder desarrollar su identidad, es decir, "que se excluyen los indicios explícitos de su carácter y se opta por un lector que los pueda inferir a partir de la voz narrativa que viene a ser la gran protagonista del relato" (María Isabel Larrea, "La construcción de los personajes en *Cien microcuentos chilenos*", en Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., *op. cit.,* p. 89).
[95] Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", p. 76.
[96] Clara Obligado, "La creación de textos mínimos", en Francisca Noguerol, ed., *op. cit.,* p. 344.

I.2.- EL MICRORRELATO Y EL POEMA EN PROSA

La mayor parte de las teorías en torno a los orígenes históricos del microrrelato que se han desarrollado establecen un estrecho vínculo entre el nacimiento de este género y el del poema en prosa, cuyos propios orígenes también han sido frecuente motivo de debate entre los distintos especialistas en el tema, sobre todo cuando se ha tratado de, por una parte, marcar el límite exacto entre determinados textos escritos empleando una prosa poética y el poema en prosa propiamente dicho, es decir, entendido como un "género literario formalmente definido"[97], y por otra, explicar las diferencias entre los subgéneros lírico y narrativo del poema en prosa. Según María Victoria Utrera Torremocha,

> en un intento de sistematización, S. Bernard ha señalado que desde sus inicios el poema en prosa tiende hacia dos actitudes básicas que se intensifican según el autor y la época: la organización artística y la anarquía destructiva. La primera, más acorde con el concepto de la lírica tradicional, obedece a la construcción del poema en prosa como un todo cerrado y fundamentado en los recursos a la repetición de ciertos componentes verbales. Esta tendencia, iniciada con los poemas en prosa estróficos y con estribillo de Aloysius Bertrand, se extrema en el poema en prosa simbolista francés, el poema *bibelot* o *bijou*, a finales del siglo XIX. La segunda actitud obedece al principio de destrucción de toda organización poemática basada en la coherencia formal o incluso semántica. Así, el poema lírico queda subvertido por el predominio del elemento narrativo –Baudelaire– o se llega incluso a la destrucción de ese mismo esquema narrativo al favorecer el fragmentarismo y la discontinuidad semántica y formal, como sucede con el "poema-iluminación" de Rimbaud, donde la crisis del lenguaje y del propio referente niega el concepto mismo de la representación para mostrar o *presentar* el lenguaje en su propio proceso de autorreferencia. Entre estas dos actitudes elementales existen diferentes grados intermedios[98].

---

[97] María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 55. Tal y como afirmó Luis Cernuda, "al mismo tiempo que algunos escritores, entre los cuales bastará con citar a Rousseau y a Chateaubriand, escriben una prosa que en momentos determinados tiene virtudes poéticas, otros trabajan específicamente en la creación de una nueva forma literaria: la del poema en prosa. *Gaspard de la Nuit* (1842), de Bertrand, representa la fase primera de la evolución del género; los *Petits Poèmes en Prose* (1869), de Baudelaire, la fase segunda; las *Illuminations* (1886), de Rimbaud, la tercera, de riqueza inagotable aun en nuestro tiempo" (Luis Cernuda, "Bécquer y el poema en prosa español" (1959), en Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I*, vol. II, Derek Harris y Luis Maristany, eds., Siruela, Madrid, 1994, p. 703).

[98] María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* pp. 11-12. Véase Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Librairie A. G. Nizet, París, 1959. En esta misma dirección, Carlos Jiménez

Así pues, es esta manera particular de afrontar la creación de poemas en prosa al modo narrativo la que podemos relacionar con la génesis del moderno género del microrrelato. En este sentido, fue Charles Baudelaire, con sus *Petits poèmes en prose* (1855-1869), quien no sólo estableció un antes y un después en la evolución histórica del poema en prosa, sino quien, además, tal y como veremos más adelante, fue uno de los precursores de la producción de microrrelatos en Europa.

No obstante, si bien es cierto que los orígenes del microrrelato y la aparición de la vertiente narrativa del poema en prosa van de la mano, debemos hacer constar algo que ya es de sobra conocido, pero que no conviene perder de vista: se trata de un vínculo establecido entre un género narrativo, el microrrelato, y una determinada variante subgenérica de un género lírico, el poema en prosa. Este hecho conlleva una serie de implicaciones que van más allá de la mera clasificación taxonómica de los textos y cuyas raíces penetran en las claves ontológicas de la propia creación literaria. Esto quiere decir, por consiguiente, que el pormenorizado estudio de la relación sincrónica entre los dos géneros propiamente dichos va a desvelar que son mucho más relevantes aquellas características que nos permiten separarlos que aquellas otras que los confunden, dado que la mayoría de ellas no se reduce a la distinción entre el microrrelato y el poema en prosa, sino que es extensible a la diferenciación entre el supergénero de la narrativa y el de la lírica.

De este modo, el primero y más determinante de estos rasgos distintivos es el de la narratividad, consustancial a los géneros narrativos pero no a los líricos. Cabe recordar, llegados a este punto, y aun a riesgo de caer en lo perogrullesco, que la disposición en prosa o en verso de un texto no implica que se trate de un relato o de un poema respectivamente, pues es posible y frecuente narrar en verso (obsérvese el caso de los romances, por ejemplo) y poetizar en prosa (como ocurre, sin ir más lejos, en los

---

Arribas, al comentar la tesis doctoral de Marta Agudo Ramírez titulada *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España* (tesis doctoral inédita, Pedro Aullón de Haro, dir., Universidad de Alicante, Alicante, 2003), ha considerado que, "partiendo siempre de un núcleo necesario de lirismo, se dispone la posibilidad, según esto, de estudiar el fenómeno bajo una cartografía de puntos cardinales en lo genérico. El *norte* y *sur* del poema en prosa alude inteligentemente, así, a la diversa proclividad que ostentan los distintos exponentes, el septentrión de lo narrativo, o bien una suerte de sur cifrado en cerrazón conducente a lo paremiológico, y designa con suficiencia un panorama de especulación genérica de enorme complejidad" (Carlos Jiménez Arribas, "Estudios sobre el poema en prosa", *Signa*, 14, 2005, pp. 138-139). El propio Pedro Aullón de Haro, director de la tesis doctoral de Agudo Ramírez, ya había advertido en su momento, como también señala Jiménez Arribas en su artículo, de "la necesidad, en fin, de separar el poema en prosa de hibridaciones narrativas comúnmente confundidas con él" (*ib.*, p. 135). Véase Pedro Aullón de Haro, "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", *Analecta malacitana*, II, 1, 1979, 109-136.

propios poemas en prosa), aunque, sin duda, no nos equivocamos al aseverar que la prosa, por su linealidad textual, se presta mejor a la construcción de discursos de tipo narrativo que el verso, de ahí que los microrrelatos, como norma general, se escriban en prosa y no en verso. En definitiva, cuando hablamos del microrrelato hay que entender que "su proximidad con la poesía es indiscutible y aun más con el poema en prosa; sin embargo, poseen distintos cometidos. El del cuento, cualquiera que sea su extensión es siempre contar; el del poema, aunque utilice como cauce expresivo la prosa, cantar. Contar y cantar son dos direcciones de la creación que divergen en la literatura occidental desde la disolución de la antigua epopeya"[99].

Uno de los factores que condiciona esta diferencia indicada por Irene Andres-Suárez entre contar y cantar tiene que ver con el nivel de subjetividad que adopta el yo a la hora de captar y transmitir aquello que se ha convertido en objeto literario, en tema del texto. El autor de microrrelatos, a través del yo narrativo, mantiene una clara distancia con respecto a lo narrado, es decir, que desarrolla su discurso con una mayor objetividad, puesto que, en el fondo, los acontecimientos que se relatan son externos al sujeto narrador, esté inmerso este en ellos (homodiégesis) o no (heterodiégesis). Por el contrario, el autor de poemas en prosa, mediante el yo lírico, muestra una innegable tendencia hacia lo que Wolfgang Kayser describió como una interiorización de la realidad externa[100] o lo que Karlheinz Stierle llamó la "tematización del propio sujeto"[101] y que Carlos Jiménez Arribas define como un "lujo que, veíamos, el minicuento no se puede permitir: pese a que en ocasiones ponga en escena un *yo* que trasciende la inveterada tercera persona de la narración, da de sí un contenido temático que necesariamente le ubica en equidistante plano frente al lector"[102], de ahí que, más adelante en su trabajo, este mismo investigador atribuya al microrrelato un rango mayor de ficcionalidad que al poema en prosa, algo con lo que, sin embargo, no estamos nosotros del todo de acuerdo, pues es una idea que probablemente derive de la confusión –frecuente, por otra parte, cuando se estudia la lírica– entre el autor real del texto y el yo lírico que enuncia el poema y que es siempre ficcional, tanto como el yo narrativo de los microrrelatos.

---

[99] Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", p. 73.
[100] Wolfgang Kayser, "La estructura del género", en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1961, p. 336.
[101] Karlheinz Stierle, "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en F. Cabo Aseguinolaza, ed., *Teorías sobre la lírica*, Arco, Madrid, 1999, p. 225.
[102] Carlos Jiménez Arribas, "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *op. cit.,* p. 709.

Esta divergencia entre lo narrativo y lo no narrativo que estamos analizando aquí puede explicarse, a pesar de su complejidad, de una manera mucho más directa, tal y como hace Kurt Spang, ya que, en el fondo, lo que ocurre es simplemente que

> el texto lírico no tiene historia; me refiero a la historia en el sentido que fijamos para el drama y la narración, es decir, la combinación conflictiva de figuras, tiempo y espacio. Los textos líricos naturalmente también presentan figuras y no raras veces hablan de conceptos temporales y espaciales, pero no es para combinarlos en una trama, sino para que sirvan de soportes –la mayoría de las veces simbólicos– de las facetas del tema que está configurando el poeta[103].

Si con anterioridad hablamos del grado de concisión de los textos literarios narrativos, que es lo que, en última instancia, nos permite desligar al microrrelato de los géneros narrativos de mayor extensión como el cuento, también podríamos hablar ahora del propio grado de narratividad que afecta a los textos literarios, puesto que, como se puede comprobar, existe una progresión relativa desde lo que sería un grado cero de narratividad (léase, por ejemplo, un poema conceptual) hasta aquellos discursos literarios basados esencialmente en la narración de acontecimientos y sometidos, por tanto, "a lo que es su peculio ontológico: contar *algo*"[104] (tal es el caso del microrrelato), pasando por otros grados intermedios de narratividad en los que la acción comienza a cobrar relevancia (justo como ocurre en los poemas en prosa narrativos). La enorme dificultad que en muchos casos entraña fijar dicho grado de narratividad de un texto –ya que, como sabemos, no existen termómetros de narratividad ni nada que se le parezca– ha conducido, entre otras cosas, a que muchos autores y antólogos de microrrelatos hayan integrado en sus colecciones composiciones que pueden ser consideradas como poemas en prosa y viceversa, o sea, a que una gran cantidad de autores y antólogos de poemas en prosa hayan incluido en sus compilaciones algún que otro microrrelato; sería aconsejable en estos casos hablar de libros de minificción literaria y no, exclusivamente, de microrrelatos o de poemas en prosa: "Los poemas en prosa pueden ser considerablemente extensos o bien tender a la brevedad; y en este segundo caso, su aproximación a la minificción es evidente. A la minificción, pero no específicamente al microrrelato, que en ningún momento sacrifica su voluntad narrativa,

[103] Kurt Spang, *op. cit.,* p. 59.
[104] Carlos Jiménez Arribas, "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo", p. 705.

el impulso fundamental que lo lleva a desarrollar una historia, aun desde la pequeñez –la brevedad– de su estructura"[105].

Con respecto a la extensión del poema en prosa, y a pesar de las palabras con las que Lagmanovich comienza la cita anterior, la mayoría de especialistas en el género parece coincidir, por el contrario, en que la brevedad es uno de los rasgos inherentes del mismo, sobre todo a partir de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, lo que vendría a complicar algo más la distinción entre dicho género y el microrrelato:

> El adjetivo *petit* permitía, además, determinar uno de los rasgos básicos de la práctica de lo que actualmente se conoce como poema en prosa: la brevedad. La dimensión necesariamente breve del poema en prosa tal como lo entiende Baudelaire, diferenciándolo de otras modalidades de estricto carácter épico-narrativo fundamentadas en el desarrollo de una o varias acciones, se corresponde con la sensibilidad moderna, que concibe la expresión lírica ligada a la subjetividad autorial en unos moldes formales limitados, de corta extensión[106].

Tampoco es del todo cierto, como en algunas ocasiones se ha afirmado, que en el poema en prosa, frente a lo que sucede en el microrrelato, haya una mayor presencia de recursos retóricos o una mayor preocupación por el empleo de un lenguaje depurado y dotado de belleza. Lo que sí sucede es que en el poema en prosa se da un notable aumento de la aparición de aquellos recursos relacionados con la ordenación sintáctica de las oraciones (hipérbatos, oxímoros, hipálages…) y, sobre todo, con la sonoridad del texto, incidiendo mucho más en aquellos elementos que contribuyen a proveer al poema de musicalidad (repeticiones de unidades lingüísticas –anáforas, aliteraciones…–, combinación estudiada de sílabas tónicas y átonas, especial distribución de las pausas y de los sonidos vocálicos y consonánticos, etcétera), además de que "a menudo se ha llamado la atención sobre la densidad estructural de los textos líricos en el sentido de una apretada red de interrelaciones entre los diversos recursos"[107]. Más importante incluso que esta última diferencia entre el microrrelato y el poema en prosa es para nosotros, no obstante, la cuestión del ritmo del discurso. Como planteamos en el apartado anterior, el microrrelato se caracteriza por una imperiosa necesidad de llevar un ritmo rápido, basándose en técnicas como la elipsis y el resumen; el poema en prosa,

[105] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 92.
[106] María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* p. 79.
[107] Kurt Spang, *op. cit.,* p. 60.

en cambio, muestra una indiscutible inclinación hacia la morosidad digresiva y el detenimiento descriptivo en el detalle, procedimientos que el microrrelato tiende por naturaleza a evitar: "Los microrrelatos son necesariamente veloces. De paso: es esta última condición la que los diferencia de los poemas en prosa"[108]. Siguiendo a Enrique Anderson Imbert, un poema en prosa sería, frente a un relato, tenga el grado de concisión que tenga, un texto plagado de "unidades no narrantes", o lo que es lo mismo, de unidades más bien reflexivas y descriptivas, "me refiero a las infinitas puntadas al tejido: formas de enlace, un rasgo descriptivo, un impulso sin consecuencia, una cualidad del personaje, indicios, detalles, relieves, articulaciones, descansos, transiciones, pistas, etc."[109]

Al margen de estas diferencias entre el género del microrrelato y el del poema en prosa y de que, como veremos, muchas de las semejanzas entre ambos géneros son de tipo pragmático, coyuntural, y no estrictamente estructurales, si tanta discusión se ha generado en torno a los límites entre estos dos géneros literarios es por causa, precisamente, de que quizá el microrrelato sea el género narrativo más próximo a lo poético y el poema en prosa sea, a su vez, el género lírico más cercano a lo narrativo, aunque uno y otro género sigan reglas de composición y recepción sustancialmente distintas. Se trata de un fenómeno cuya explicación puede hallarse en la misma fase de concepción y génesis de los textos por parte de sus autores. David Lagmanovich, investigador que también ha cultivado el microrrelato y el poema, no duda en afirmar que tanto una como otra modalidad de escritura surgen en la conciencia del autor de una forma muy parecida: "Como una insinuación confusa. Una noción, una palabra o un ritmo laten en cierto nivel de la conciencia, produciendo algo así como un murmullo o ronroneo, y allí permanecen al principio sin apreciable desarrollo […] hasta plasmarse en una primera versión"[110]. Según el autor argentino, también coincidirían el microrrelato y el poema en lo que viene a denominar como el "proceso de despojamiento": "En este proceso, la escritura del microrrelato se adelgaza y se hace transparente, hasta llegar a un estado en que cada vocablo y cada pausa son indispensables. Es decir: como sucede en un poema, en uno verdadero, en aquel que

[108] David Lagmanovich, "Introducción: El microrrelato en nuestra cultura", p. 24.
[109] Enrique Anderson Imbert, *op. cit.,* p. 128.
[110] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 114.

todos aspiramos a escribir"[111]. Ya en su momento, Julio Cortázar había dicho, al hablar del cuento breve, que

> no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un "mensaje". El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasiosa. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable[112].

Nos referimos, además, a dos géneros que exigen al lector un importante nivel de colaboración intelectual e interpretativa; esto ocurre con el microrrelato y con el poema en prosa, pero también con el resto de géneros líricos, e incluso, con el cuento, si lo comparamos con la novela corta y la novela, que no es casual que sigan siendo los géneros de mayor aceptación entre la masa lectora. A no ser el caso de ciertas novelas experimentales, lo normal es que estas se basen en una clara unidad temática y argumental a lo largo de todo el texto, lo que le garantiza al lector un conocimiento paulatino y creciente de la historia y sus personajes, pudiendo parar la lectura en cualquier momento de la novela y saber qué lo ha llevado hasta ese preciso punto de la trama y poder hacer predicciones sobre lo que posiblemente suceda después. Esta seguridad y confianza que aporta la novela al lector en ningún caso pueden garantizarla ni los libros de microrrelatos ni los de poemas en prosa, pues ellos se componen, a su vez, de múltiples obras breves y autónomas y que generalmente guardan poca o ninguna relación entre sí. El lector se ve obligado, entonces, a adoptar una actitud distinta cada

[111] *Ib.*, p. 116.
[112] Julio Cortázar, "Del cuento breve y sus alrededores", pp. 75-78.

vez que afronta la recepción de un nuevo texto, pues cada uno contará con sus propias características estructurales, rompiéndose así esa cómoda continuidad de lectura que proporcionan las novelas convencionales, fenómeno al que Nuria Carrillo llegó a atribuir la falta de lectores de cuentos en la España contemporánea:

> En los índices de lectura del cuento planean, además, condicionantes que apelan a las cualidades de su receptor. Sus mismas características genéricas le auguran, de antemano, una dificultosa transitividad que le hermanaría con la creación en verso. En una colección de cuentos los mundos narrativos esbozados se suceden rápidamente, sin dejar que el lector se acomode, sometido a continuas reestructuraciones mentales. Además, sostiene entre sus manos páginas extremadamente medidas, en las que lo sugerido vale tanto como lo explícito y en las que su autor ha puesto en juego todas sus capacidades artesanales en el manejo de la lengua. Cuentistas como Quiñones o Ferrer-Vidal censuran duramente la inercia cultural del receptor medio español que, sumada al ya de por sí precario número de lectores en nuestro país, dibuja un paisaje desolador para el cuento[113].

Esta a veces difuminada frontera que separa al género del microrrelato y al del poema en prosa, y que se borra todavía más cuando los límites que intentan establecerse estriban entre el primer género y la variante subgenérica narrativa del segundo, no parece desvanecerse tan fácilmente cuando no son los ojos de los investigadores y críticos de la minificción literaria quienes valoran la situación, sino los de los propios microrrelatistas actuales, entre ellos, Hipólito G. Navarro:

> Las afinidades con la poesía están en que los textos brevísimos llevan el lenguaje al límite, igual que hace un poema, pero me parece que no debe perder nunca el género su condición de artefacto narrativo, no poético, que debe contar algo, narrar algo, asunto del que el poema puede y debe desprenderse. Las conexiones con la fábula las efectúan los autores más que el género. Monterroso, Arreola, y Tomeo sienten debilidad por la fábula, por los bichos en general, diría mejor, con fábula o sin ella[114].

---

[113] Nuria Carrillo, "La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993", *Ínsula*, 568, 1994, p. 9. Véase Fernando Quiñones, "Nota del autor", en *Viento Sur*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 9-11; y Jorge Ferrer-Vidal, "Situación del cuento literario, en España", *República de las letras*, 22, 1988, pp. 73-78.
[114] Cito por Amanda Mars Checa, *op. cit.,* p. 16.

Las conexiones que se dan entre el microrrelato y este último género al que hace referencia el escritor onubense, la fábula, así como con otros géneros didáctico-ensayísticos, se prestan también al estudio comparativo.

I.3.- EL MICRORRELATO Y LOS GÉNEROS DIDÁCTICO-ENSAYÍSTICOS

Algunos de los géneros que teóricos como Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo sitúan dentro del grupo de los denominados géneros didáctico-ensayísticos han solido asociarse, por una u otra razón, con el microrrelato; nos referimos, por ejemplo, a los géneros gnómicos, entre ellos, el aforismo y la greguería, o, dentro de los géneros periodísticos, al artículo de opinión (sobre todo en su modalidad columnística), que, como bien explican estos autores, son

> géneros considerados tradicionalmente fuera del ámbito de las Poéticas, por tratar de materia doctrinal y no ficcional. La lengua sirve en ellos para la comunicación del pensamiento en sus diversas facetas: filosófica, religiosa, política, científica… Por consiguiente, el propósito estético queda subordinado en ese grupo a los fines ideológicos, sin que quepa afirmar, no obstante, que aquél esté ausente por completo. […] Incluso en nuestros días, el artículo periodístico –por hablar de una forma simple– presenta en muchos de sus cultivadores un alto grado de intención artística[115].

Siguiendo esta definición, podrían incluirse en este mismo grupo, además, otros géneros clasificados por los mencionado autores, sin embargo, como épico-narrativos, pero en los que, desde nuestro punto de vista, existe una dominante supergenérica[116] de

[115] Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *op. cit.,* p. 218.

[116] Los mismos García Berrio y Huerta Calvo definen un conjunto de conceptos, entre ellos, el que acabamos de emplear, que nos pueden resultar muy útiles a la hora de examinar las relaciones intergenéricas que a menudo se dan en el ámbito de la minificción literaria: "La práctica reiterada de un género constituye la serie histórica del mismo o **serie genérica**. Cuando esa práctica se reduce o concentra a un periodo determinado, cabe hablar de **grupo genérico**. Tanto en la serie como en el grupo genérico se advierten siempre un conjunto de características predominantes o **dominante** genérica, y otras de tipo innovador o cambiante –**variables**– (O. Ducrot / T. Todorov, 1972: pág. 179). El conjunto de las variables define la especificidad de un texto respecto del modelo o "caso particular del género" (G. Genette, 1968: pág. 39). Cuando esa especificidad se hace absoluta o radical nace el **antigénero**. En un sentido similar, un texto puede aceptar las convenciones propias de la constitución formal y transgredir los elementos ideológicos, dando lugar a un **contragénero**. Este puede presentar una intencionalidad seria –verbigracia, el *contrafactum* o poema lírico vuelto a lo divino– o, lo que es más común, un propósito cómico-burlesco –*parodia*–. Finalmente la construcción de un texto puede requerir el concurso de

tipo didáctico-ensayístico que los destina más "a la exposición de ideas"[117] que a cualquier otra cosa; hablamos de géneros como con la fábula, el bestiario, la parábola, el ejemplo o la anécdota, los cuales también se han relacionado en más de una ocasión con el microrrelato, a pesar de la importante distancia estructural, pragmática e histórica que los separa[118].

I.3.1.- LA FÁBULA Y EL BESTIARIO

Nos encontramos ahora ante la comparación entre el microrrelato y la fábula, género perteneciente al supergénero didáctico-ensayístico pero también de carácter narrativo y, generalmente, de extensión breve. Sin duda alguna, este género de antigua procedencia ha sido una muy notable influencia para muchos autores de microrrelatos, lo cual no quiere decir, como tratamos de demostrar aquí, que las fábulas sean microrrelatos ni que los microrrelatos que podemos llamar fabulísticos –esto es, cuyos protagonistas son animales– sean fábulas en estricto sentido. También el bestiario, género de origen medieval, ha sido recuperado como fuente de inspiración por una gran cantidad de microrrelatistas, pero, repetimos, tampoco quiere decir esto que los textos integrados en los bestiarios puedan considerarse microrrelatos, ni que los microrrelatos incluidos en libros basados en la estética del bestiario sean realmente como aquellos.

Angelo Marchese, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, define la acepción de fábula que a nosotros nos concierne como

---

géneros diversos y, entonces, nos encontramos ante el texto plurigenérico o **plurigénero** (J. L. Martín, 1973)" (*ib.*, p. 146). Véase O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974; Gérard Genette, "Géneros, «tipos», modos" e *Introduction à l'architexte*, Seuil, París, 1979; y José Luis Martín, *Crítica estilística*, Gredos, Madrid, 1973.

[117] *Ib.*, p. 148.

[118] En consonancia con García Berrio y Huerta Calvo, debemos aceptar, no obstante, que "fruto del hibridismo que la práctica de los géneros ha supuesto siempre, la única solución solvente aportada hasta ahora por la teoría genérica es la que proponen Eduard von Hartmann (1924) y Albert Guérard (1940), en el sentido de distinguir dentro de cada género tres grados distintos: a) Lírico: 1. Lírico-lírico, 2. Lírico-épico, 3. Lírico-dramático; b) Épico: 1. Épico-épico, 2. Épico-lírico, 3. Épico-dramático; c) Dramático: 1. Dramático-dramático, 2. Dramático-lírico, 3. Dramático-épico. Se trata de una distribución que intenta dar cuenta de aquellos géneros cuya configuración es mixta y, por tanto, difícil de encajar en un solo grupo. […] Además, nuestra tipología se abre a un cuarto género «no poético», en la consideración de la Poética tradicional. Se trata de los géneros didáctico-ensayísticos, grupo en el cual no vemos inconveniente en distinguir los tres modos genéricos mencionados en la forma siguiente: d) Ensayístico: 1. Ensayístico-ensayístico, 2. Ensayístico-narrativo, 3. Ensayístico-dramático, 4. Ensayístico-lírico" (*Ib.*, pp. 148-150). De esta manera, por poner un ejemplo, podríamos considerar la fábula como un género perteneciente al supergénero didáctico-ensayístico, pero de tipo ensayístico-narrativo.

una composición breve, constituida en la mayor parte de los casos por un solo episodio –alguna vez dos, fuertemente ligados– que puede estar compuesta en prosa o en verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico. La fábula literaria se termina casi siempre por unos pocos versos o palabras, de carácter gnómico, que constituyen la moraleja. En las literaturas occidentales los orígenes del género pueden situarse en Esopo y Fedro, que tuvieron gran difusión en la Edad Media (los *Ysopetes*, historiados o no) y, en la Península, entraron en relación con una tradición oriental a través de libros como la *Disciplina clericalis* o el *Calila e Dimna*: citemos las fábulas incluidas en el *Libro de buen amor*. La fábula, olvidada como género en el Renacimiento, se volvió a cultivar en el siglo XVII francés (La Fontaine) y en el XVIII español, con finalidad moralizadora (Samaniego) o didáctico-satírica (Iriarte). No olvidada en el XIX (Harzenbusch, Campoamor, Príncipe fueron sus principales cultivadores), sus formas, con intención irónica, han sido rescatadas hoy. Piénsese en las *Fábulas* de Luis Goytisolo o en *Bestiario* de Arreola[119].

A partir de esta definición, podemos establecer una serie de más que significativas diferencias entre el microrrelato y la fábula. En primer lugar, aunque ambos géneros coinciden en la brevedad, "no hay en los fabulistas un concepto claro sobre la extensión, un aspecto que constituye preocupación fundamental en los microrrelatistas"[120]; para los primeros, la brevedad sería una opción, aunque estereotipada por su uso recurrente y tácitamente aceptada como elemento característico, mientras que, para los segundos, sería una verdadera obligación formal, dado que se trata de uno de los rasgos invariables del género que cultivan. En segundo lugar, las fábulas, a pesar de poder presentarse indistintamente en prosa o en verso, fueron en la mayoría de los casos compuestas en verso; los microrrelatos, sin embargo, aunque potencialmente podrían del mismo modo ser elaborados mediante la versificación, lo cierto es que, tal y como la historia del género confirma y como ocurre con el cuento, la novela corta o la novela, muestran una clara preferencia por su escritura en prosa. En tercer lugar, hay que tener en cuenta que, a partir del siglo XVIII, se fue imponiendo en las fábulas el protagonismo de los animales y de los seres inanimados, hasta convertirse esto en una de sus características fundamentales, de la que

[119] Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Joaquín Forradellas, trad., Ariel, Barcelona, 2000, pp. 161-162. Véase María Alicia Domínguez, *Qué es la fábula*, Columba, Buenos Aires, 1969.
[120] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 98.

se han valido tan sólo los denominados microrrelatos fabulísticos, pues, por el contrario, la inmensa mayoría de los microrrelatos, es decir, los no fabulísticos, están protagonizados por personajes humanos. Una observación interesante al respecto es la que hace Enrique Turpin Avilés en su artículo titulado "El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas", donde analiza las similitudes y diferencias entre la fábula tradicional y la contemporánea, comparación que nosotros podemos extender a los microrrelatos fabulísticos, en los que, de igual manera,

> se invierte, entonces, la fórmula clásica que ilustraba la condición humana desde el mundo irracional para acabar reflejando esa misma condición en el mundo no humano, acaso como respuesta al proceso deshumanizador –inhumano– que vive la sociedad contemporánea: se pasa de la humanización a la animalización del referente principal de la fábula. En la fábula tradicional, el animal asciende, pues se humaniza; en la contemporánea, al contrario, el hombre se animaliza, proceso enfatizado por la ironía, que sirve como recurso fundamental para actualizar las leyes de la fábula[121].

En cuarto y último lugar, si hay algo que resulta definitivo a la hora de separar estos dos géneros es el valor intrínseco de carácter didáctico-moralizante de las fábulas. De esta forma, podemos asegurar que las intenciones con las que las fábulas han sido compuestas a lo largo de la historia no se corresponden con los propósitos creativos de los microrrelatistas, cuyos objetivos inmediatos son meramente estético-literarios, lo que no quiere decir que no esté presente en sus microrrelatos el sustrato ideológico y moral que cualquier autor de una obra artística deja impreso en sus creaciones, tratando frecuentemente también, de una forma más o menos implícita, de modificar el pensamiento y transformar las ideas del receptor, pero, y en esto está la clave, "sin que se instaure por ello una función aleccionadora"[122], norma genérica invariable de las fábulas.

En definitiva, distinguir como lectores lo que son las fábulas de lo que hemos venido denominando como microrrelatos fabulísticos puede resultar complicado en algún caso aislado, pero, en general, bastaría con una sencilla lectura comparativa para darnos cuenta de la gran distancia existente entre, por ejemplo, las *Fábulas literarias* (1782) de Tomás de Iriarte y otras obras como *La oveja negra y demás fábulas* (Joaquín

[121] Enrique Turpin Avilés, "El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *op. cit.,* p. 735.
[122] *Ib.*, p. 737.

Mortiz, México, 1969) de Augusto Monterroso, integrada por cuarenta microrrelatos fabulísticos, a los que Mireya Camurati se refirió en su momento, no obstante, como si de fábulas propiamente dichas se tratara, comentando que "muchas de ellas son muy breves (no más de cuatro o cinco líneas), y se acercan casi a la concisión del poema. Sin embargo, y aunque sin descuidar el aspecto formal de su obra, lo que más importa a Monterroso es expresar a través de sus páginas una crítica de la sociedad y sus defectos. Esto lo logra con el uso de la sátira velada o manifiesta, no exenta a veces de cierto triste desencanto"[123].

Como indicábamos al principio, también el bestiario, desarrollado fundamentalmente en la Edad Media, se ha convertido en uno de esos géneros rescatados por la minificción literaria y que ha conseguido influir en muchos microrrelatistas. Los bestiarios, no obstante, eran libros en los que no sólo se compilaban relatos sobre animales reales, mitológicos y fantásticos, sino, sobre todo, descripciones y dibujos de los mismos, y donde se alternaba, por tanto, lo narrativo con lo descriptivo, lo ficcional con lo histórico y lo simbólico con lo objetivo. Si comparásemos, por ejemplo, los textos editados por Ignacio Malaxecheverría en su *Bestiario medieval. Antología* (Siruela, Madrid, 2002), extraídos de antiguos y diversos bestiarios, con algunos de los textos que componen la obra de Juan José Arreola titulada ni más ni menos que *Bestiario* (UNAM, México, 1959)[124], nos percataríamos en seguida de las diferencias entre uno y otro caso; conste, asimismo, que no todas las minificciones literarias que Arreola introduce en su obra están relacionadas con el mundo animal ni que tampoco todas pueden ser definidas como microrrelatos, precisamente por ver mermada su condición narrativa en beneficio de lo descriptivo.

Al igual que los libros de fábulas, también los bestiarios gozaron en su momento de un importante carácter didáctico e, incluso, moralizante, cuando se intentaba explicar a través de ellos, por ejemplo, el valor simbólico de los distintos animales desde una

---

[123] Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, p. 152.

[124] Otros ejemplos podrían ser: Horacio Quiroga, *De la vida de nuestros animales*, Arca, Montevideo, 1967; Franz Kafka, *Bestiario*, Anagrama, Barcelona, 1990; Juan Ramón Jiménez, *Piedras, flores, bestias de Moguer*, en *Elejías andaluzas II*, Visor, Madrid, 2007; José Moreno Villa, *Evoluciones. Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas*, Calleja, Madrid, 1918; Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Manual de Zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México / Buenos Aires, 1957; Julio Cortázar, *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951; René Avilés Fabila, *Los animales prodigiosos*, Ediciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989; Ricardo Cantalapiedra, *Bestiario urbano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989; Javier Tomeo, *Bestiario*, Mondadori, Madrid, 1988, o *Zoopatías y zoofilias*, Mondadori, Madrid, 1992 (con ilustraciones del propio Tomeo); Andrés Rábago (El Roto), *Bestiario*, pról. de José Hierro, Medusa, Madrid, 2002; etcétera.

perspectiva cristiana[125]. Siguiendo la máxima horaciana, se trataba de "enseñar deleitando"[126], es decir, procurando instruir intelectual y moralmente a los lectores pero empleando para ello todos los recursos retóricos y estéticos que se pudiese para hacer más grata y efectiva la recepción de las obras y la aprehensión de sus mensajes. Muchos de estos bestiarios fueron tomados en su época como auténticos tratados zoológicos, aunque las descripciones de animales reales se hiciesen simbólicamente o se entremezclasen con las de otros seres mitológicos o fantásticos. De la misma forma ocurría con los lapidarios y los herbarios, primitivos ensayos pseudocientíficos sobre gemología y botánica, en los que las respectivas definiciones físicas de las piedras preciosas y de las plantas se fundían constantemente con lo astrológico, lo mágico y lo sobrenatural. "El carácter de ficcionalidad que los géneros didácticos alcanzaron en el Renacimiento, hasta el punto de borrar los límites entre ambas modalidades, preside ya el tratado medieval. Más que como género histórico o teórico, cabría hablar de él como una denominación muy flexible y general, susceptible de ser aplicada a obras en prosa de ficción o a obras de tipo científico y didáctico"[127].

Poco tienen que ver, desde el punto de vista estructural, pragmático e histórico, por consiguiente, los fabularios y los bestiarios con las modernas colecciones de microrrelatos, por mucho que algunas de estas últimas se hayan inspirado en aquellos. No obstante, en términos generales, coincidimos con aquellos investigadores que han hecho hincapié en la idea de la revitalización que, gracias a la evolución de la minificción literaria, han experimentado géneros en desuso tales como la fábula y el bestiario[128].

---

[125] Véase Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Francesc Gutiérrez Planas, trad., José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.

[126] Según Horacio, una de las claves para llevar a cabo su máxima era, además, la concisión: "Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul iucunda et idonea dicere uitae. / Quicquid praecipies, esto breuis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles. / Omne superuacuum pleno de pectore manat" –"Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. Cualquier precepto que se dé, que sea breve, para que los espíritus dóciles capten las cosas dichas de una forma concisa y las retengan con fidelidad. Todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno"– (Horacio, *Epistola a los Pisones*, vv. 333-337, en Aristóteles / Horacio, *Artes poéticas*, Aníbal González, trad., Taurus, Madrid, 1987, p. 157 [texto latino] y p. 140 [texto castellano]).

[127] Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *op. cit.,* p. 224.

[128] Salvo por la postura de corte transgenérico desde la que analiza el asunto, que erróneamente confunde el cuento con el microrrelato y hace de este último el punto de convergencia de diversos géneros, podemos decir que participa de esta idea, por ejemplo, Violeta Rojo: "A partir de Sklovsky y Tomachevsky es factible pensar que los nuevos géneros y sub-géneros se pueden crear por la infiltración de formas activas o de formas desaparecidas en otras formas activas. Esto no hace que desaparezca la forma activa matriz, sino que se cree una nueva, o quizás un nuevo género, o sub-género. Esta nueva forma será distinta a las originales, pero al mismo tiempo conservará rasgos de las nuevas. Por supuesto, esta infiltración de géneros no se da con todas las formas activas y desaparecidas al mismo tiempo, sino, por lo general, uno por vez.

I.3.2.- LOS GÉNEROS GNÓMICOS: EL AFORISMO Y LA GREGUERÍA

Cuando hablamos de géneros gnómicos aludimos a todo aquel conjunto de modalidades textuales caracterizadas por lo que se conoce como el *gnome*, es decir, "una de las más antiguas formas de expresión literaria y está presente en todas las culturas, bien como documento de la sabiduría o de la experiencia popular (los refranes, tantas veces en forma rimada o ritmada), bien como testimonio de un determinado mundo ideal o de una ideología"[129].

Nos encontramos, por tanto, ante una gran variedad de géneros, clasificables de distinta manera dependiendo de los criterios que apliquemos, pues, dentro de este ámbito, conviven las formas populares y, generalmente, anónimas (proverbios, refranes, dichos…) con las cultas y, en la mayoría de los casos, de autor conocido (máximas, apotegmas, aforismos…), así como las de origen más antiguo (como la máxima) con las practicadas más modernamente (como el aforismo). Resulta verdaderamente interesante, en este sentido, la lectura del artículo de José Manuel García-García titulado "El aforismo o la tradición de lo hiperbreve", en el que se aportan datos que nos facilitan la separación de unos géneros gnómicos de otros y, sobre todo, que nos permiten reforzar la tesis de que un microrrelato y un aforismo son géneros completamente distintos y con tan sólo algunos rasgos en común –básicamente, la brevedad–. Según este investigador,

> aunque es verdad que el aforismo contiene enseñanzas, reflexiones filosóficas, lo importante es, en todo caso, su formato literario que se emparenta con la narración corta, y el tono poético. Pero, cuidado, el aforismo no debe ser leído *sólo* como un cuento hipercorto o un minipoema (aunque no pocas veces utilice estos recursos), pues es un modelo literario radicalmente diferente que exige ser entendido de acuerdo a sus propias normas e intenciones filosóficas básicas[130].

De esta manera tenemos la forma activa del cuento, a la que se unen, en distintas ocasiones, la forma activa poesía, la forma activa ensayo, y varios tipos de formas desaparecidas: la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, los proverbios. Es así como se va creando un nuevo tipo de cuento, que es muy breve, porque estas formas suelen ser breves (aunque también se podría pensar que las adopta precisamente porque al ser breves convienen mejor a su índole particular) y que cumple en su constitución la teoría clásica de la formación de nuevos géneros" (Violeta Rojo, "El minicuento, ese (des)generado", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, p. 42).

[129] Angelo Marchese, *op. cit.,* p. 189.

[130] José Manuel García-García, "El aforismo o la tradición de lo hiperbreve", *Quimera*, 222, 2002, p. 21.

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, si bien García-García acierta cuando comenta que el aforismo "es un modelo literario radicalmente diferente que exige ser entendido de acuerdo a sus propias normas e intenciones filosóficas básicas", comete un error al decir que "el aforismo no debe ser leído *sólo* como un cuento hipercorto". Atina en lo primero porque es precisamente esa inherente intención filosófica de carácter doctrinario y pedagógico de los aforismos –y que no se da en los microrrelatos–, la que identifica, a su vez, a todos y cada uno de los géneros gnómicos, pero se equivoca en lo segundo porque nunca podrá un aforismo leerse como un microrrelato, dado que carece de esencia narrativa. El punto de contacto, que no de solapamiento, que puede llegar a darse entre un género y otro se produce cuando un microrrelato subordina la acción de la trama a la comunicación de una idea o un pensamiento o cuando, a la inversa, un aforismo trata de transmitir su contenido reflexivo apoyándose en la acción o el diálogo de personajes. En esta línea, García-García llega a diferenciar varios tipos de aforismos, entre ellos, los que denomina "aforismos narrativos": "Incluiré aforismos propiamente dichos, como fragmentos-aforismos (o 'aforemas'). De cualquier manera, serán aforismos narrativos, o aforismos poéticos, o filosóficos, o bien, hermosamente híbridos"[131].

Kurt Spang, quien, no obstante, incluye al aforismo dentro del supergénero de la lírica, analiza las características del género señalando algunas que son compartidas con el microrrelato y que, en última instancia, han sido las que han permitido a muchos investigadores y críticos establecer relaciones entre estos dos géneros y, de igual manera, han facilitado a muchos autores de aforismos la integración en sus colecciones de algunos textos muy próximos al microrrelato y viceversa. Las cuatro características de las que hablamos serían las siguientes: "la extrema brevedad"[132]; "el carácter independiente y acabado"; "la claridad, la unicidad y originalidad de la formulación"; y, por último, que "la elaboración del lenguaje es particularmente cuidadosa; es una prosa en la que se selecciona cada palabra y se dispone estratégicamente para garantizar un máximo efecto sugestivo y estético […], es más, se busca una originalidad que aliena la significación usual de las palabras o revela la automatización que se oculta en los clichés del lenguaje cotidiano".

Especialmente fructífera puede resultar la comparación entre este último rasgo de los aforismos que señala Spang y el caso de las tan célebres greguerías, esa especie

[131] *Ib.*, p. 24.
[132] Kurt Spang, *op. cit.*, p. 66 y ss.

de aforismos metafóricos y humorísticos que ideó Ramón Gómez de la Serna y que cultivó a lo largo de toda su vida a partir de 1910, como él mismo comentaba: "Desde 1910 –hace cuarenta y cinco años– me dedico a la Greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución racional, la Greguería"[133]. Las greguerías forman ya una parte muy importante dentro de la nueva categoría de la minificción literaria, de ahí que en la actualidad a menudo se haya discutido sobre su clasificación genérica y se hayan buscado sus analogías con el microrrelato. El debate en torno a si la greguería es un género gnómico independiente o es un subgénero del aforismo es algo que no nos compete a nosotros solucionar, aunque estamos de acuerdo con aquellos autores que, como Antonio Gómez Yebra, piensan que

> la greguería puede considerarse una variante, por evolución, del aforismo clásico, una especie de mutante que se distingue del elemento del cual procede por el tono y por la finalidad que pretende.
>
> Respecto al tono de la greguería, ya he advertido que Gómez de la Serna se ha cuidado muy bien de manifestar circunspección, solemnidad, afectación. Ninguna de esas características cuadraba con su forma de pensar y con su forma de escribir o de manifestarse como hombre ante el público. […] En cuanto a su finalidad, queda dicho que Ramón pretende provocar la sorpresa del receptor, algo bien distante del propósito moralizador, didáctico, del aforismo clásico[134].

En esta última dirección, decía el propio Gómez de la Serna, sin embargo, que "tampoco es aforística la Greguería; lo aforístico es enfático y dictaminador. No soy un aforista"[135]. Hay que admitir, por tanto, que las greguerías ocupan un espacio genérico

---

[133] Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo", en *Total de greguerías*, Aguilar, Madrid, 1962, p. 13.

[134] Antonio Gómez Yebra, "Introducción biográfica y crítica", en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Antonio Gómez Yebra, ed., Castalia, Madrid, 1994, pp. 32-33. Esta vinculación de la greguería con los géneros gnómicos y la posibilidad de concebirla como una variante subgenérica del aforismo se apoyan en la línea crítica de estudios sobre las greguerías que va desde Rafael Cansinos Assens ("Ramón Gómez de la Serna", en *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, América, Madrid, 1919, pp. 247-275), pasando por Gonzalo Torrente Ballester (*Panorama de la literatura española contemporánea*, I, Guadarrama, Madrid, 1961) o Werner Helmich ("Ideología literaria y visión del mundo en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna", *Iberorromania*, 16, 1982, pp. 54-83), hasta los mismos Gómez Yebra, José Manuel García-García o María Victoria Utrera Torremocha, quien asegura que "el mismo Gómez de la Serna parece descalificar la greguería como poema en prosa desde el momento en que afirma que «son cosa más de literato que de poeta». No obstante, el género del aforismo y sus derivados, entre los que sin duda debe contarse la greguería, especialmente por el empleo continuado de la metáfora, de tanta trascendencia en los poetas del 27, se sitúa habitualmente dentro de las modalidades líricas" (María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* p. 322).

[135] Gómez de la Serna, "Prólogo", p. 34.

fronterizo y que se erigen casi como un género literario en sí mismas, si no fuese, entre otras cosas, porque no han sido practicadas con la suficiente asiduidad por autores posteriores a Gómez de la Serna, ni siquiera por aquellos más influidos por el universo literario ramoniano, lo cual se explica fácilmente si tenemos en cuenta el signo tan personal del que gozan estas composiciones, propias de un espíritu vanguardista como era el del escritor madrileño[136]. En cualquier caso, si es que son las greguerías un tipo especial de aforismo, lo cierto es que Gómez de la Serna vino a incrementar con ellas los valores estéticos y literarios de este último género gnómico, no persiguiendo ya la transmisión de un conocimiento filosófico, sino de una nueva experiencia artística de la realidad, tal y como exigía la revolucionaria sensibilidad vanguardista de la época en la que empezaron a ser compuestas.

Además de por su breve extensión, es precisamente por esa mayor propiedad estética y literaria que presentan las greguerías frente al resto de géneros gnómicos por lo que frecuentemente se han emparentado con el microrrelato, obviando, sin embargo, los rasgos inherentes de uno y otro género. Llegados a este punto, lo importante es percatarse de que, si bien las greguerías son, como señalábamos antes, ejemplo de escritura minificcional, no son microrrelatos, ya que en ellas, como en el aforismo tradicional, la narratividad es, en general, inexistente o, si la hay, es secundaria, dado que no es una de sus invariantes genéricas, como sí ocurre en los microrrelatos. Investigadores como José Manuel García-García o Luis López Molina, no obstante, han tratado de demostrar la presencia de narratividad en algunas greguerías, estimable labor que, nos llegue a convencer o no, y aunque en ningún caso justifica la identificación del microrrelato con la greguería, sí que nos obliga a reflexionar algo más al respecto.

> Algunos ejemplos de estas famosas greguerías son los siguientes: "Eva se secó las lágrimas con su largo pelo". Este aforismo tiene la belleza de la narración, posee un personaje, su acción, su drama, su destino (lugar y tiempo bíblicos). Podría pasar muy bien como un microcuento, pues la naturaleza híbrida del aforismo así lo permite. ¿Otra

[136] Esto no quiere decir, no obstante, que no existan autores, dentro y fuera de nuestro país, que cultivaran en su momento o cultiven en la actualidad textos cercanos a la greguería, tales como, por ejemplo, Macedonio Fernández (1874-1952), José Bergamín (1895-1983), Tomás Seral y Casas (1908-1975) o Augusto Roa Bastos (1917-2005), con sus *Metaforismos*, obra influida por las greguerías de Gómez de la Serna y compuesta por fragmentos y microtextos extraídos de sus obras narrativas de mayor extensión y de papeles inéditos: "Metáfora y aforismo, entrelazados en metaforismo, tejen la condensación de un pensamiento breve, conciso, lacónico, catártico, de ojos afacetados, que permiten registrar la realidad del mundo y del ser humano simultáneamente desde todos los ángulos y para todos los tiempos" (Augusto Roa Bastos, *Metaforismos*, Edhasa, Barcelona, 1996, p. 376).

greguería? "Cuando baja la marea parece que vamos a ver los pies de las sirenas." Tiene no sólo los elementos narrativos ya mencionados: personajes, lugares y acciones; sino también el encanto lírico mítico de las sirenas y la posibilidad de ver por fin sus secretos, verlas al final de la marea baja en toda su desnudez. Como cuento hiperbreve, poco le pediría a la actual producción de este modelo literario[137].

Aunque, sin duda alguna, las greguerías no son microrrelatos ni una de sus modalidades, es innegable que, cuando a la famosa fórmula ramoniana de "humorismo + metáfora = greguería"[138] se añade cierta dosis de narratividad, pueden ocurrir dos cosas: o que simplemente nos encontremos ante una "greguería narrativa" –como las define Luis López Molina–, donde lo descriptivo sigue predominando sobre lo narrativo, o que, cuando el grado de narratividad es tal que se superpone a lo descriptivo, nos hallemos directamente ante un microrrelato –generalmente, eso sí, en su modalidad hiperbreve– a pesar de haber sido incluido originalmente en una colección de greguerías. Desde luego, entre estas greguerías narrativas y los microrrelatos se establece un límite intergenérico impreciso que sólo el tiempo y la competencia genérica minificcional de los teóricos y los lectores se irá encargando de concretar, si es que es posible.

Por mi parte, para elaborar un corpus de *greguerías narrativas*, he entendido por narratividad el hecho de que en ellas se cuente una historia, por breve que sea, es decir que haya: 1) un "personaje" soporte (persona, animal u objeto), aunque el autor no tenga tiempo para caracterizarlo; 2) una situación inicial que evolucione hasta otra situación final distinta de aquélla; 3) un factor de cambio que se instala en la base de dicha evolución y que la genera. En una primera aproximación, como es la emprendida aquí, cabe afirmar que la narratividad de una greguería existe en función de este principio y que resulta mayor o menor según su grado de sometimiento a él[139].

---

[137] José Manuel García-García, *op. cit.,* pp. 23-24. En relación con la última greguería que pone el autor como ejemplo, véase Javier Perucho, "Sirenalia. Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano", *El cuento en Red*, 18, 2008, pp. 17-24, http://cuentoenred.xoc.uam.mx, y, sobre todo, su edición de la antología *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*, Consejo para la Cultura de Nuevo León, México, 2008, donde Perucho recoge una cuarentena de minificciones de autores mexicanos compuestas en torno a la figura mítica de la sirena.

[138] Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo", p. 35.

[139] Luis López Molina, "Greguería y microrrelato", *Ínsula*, 741, 2008, p. 18. López Molina ilustra su planteamiento con varios ejemplos de greguerías narrativas, de los que extraigo algunos: "Hay cojos con pierna de palo que reflorecen cuando viene la primavera y se vuelven sátiros"; "El árbol orillero, que se desgaja y se lanza a la deriva, es que tenía el sueño de ser barco"; "Me movía y hacía gestos frente al espejo, pero me reflejaba inmóvil. ¡El espejo se había quedado paralítico!"; "Inventó una salchicha que movía el rabito: millonario"; "El doctor ha llegado (la fiebre, asustada, sube)"; o "Cayó el cuchillo del

Al margen de esta modalidad en la que "la greguería incluye en muchos casos un germen narrativo junto a una idea de tipo lírico"[140], los textos que a nosotros nos interesa estudiar en esta tesis doctoral son, dentro de la vastísima obra literaria de Gómez de la Serna, aquellos que, además de ser breves y estar escritos en prosa, contienen un componente narrativo mucho más evidente y significativo, es decir, sus microrrelatos, a los que también se dedicó el escritor madrileño durante toda su vida y desde distintos enfoques temáticos y estilísticos: "Sus microrrelatos no responden a un patrón único, sino que reflejan la variedad de sus inquietudes […]. Unos son altamente imaginativos, y otros, una suerte de comentarios sobre la realidad circundante"[141]. Ya en la primera colección de *Greguerías* (Prometeo, Valencia, 1917), este género alternaba en el mismo volumen con algunos cuentos y microrrelatos. Paulatinamente, el escritor madrileño irá adquiriendo conciencia de las diferencias existentes entre estos diversos géneros, pero incluso en el libro de 1917 la mayoría de los microrrelatos se hallaban agrupados de manera especial, por ejemplo, en el "Intermedio I. Caprichos" y el "Intermedio VIII. Más caprichos"[142].

---

crimen al mar y desde entonces lo surca un pez más afilado que el lenguado y con la cola roja". Véase Ricardo Senabre, "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, 134, 1967, pp. 121-145; César Nicolás, *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988; Alan Hoyle, "El problema de la greguería", en Sebastián Neumeister, ed., *Actas del IXº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, pp. 283-292; y Ana María Mopty de Kiorcheff, "Greguerías y microrrelatos", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 26-27, 2003-2004, pp. 20-22, humanidades.uach.cl/documentos_lingüísticos/document.php?id=46.

[140] Ricardo Fernández Romero, "Ramón Gómez de la Serna: un lenguaje y una teoría de la literatura", *Alba de América*, 26-27, 1996, p. 432.

[141] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, pp. 180-181.

[142] Sin ir más lejos, Luis López Molina extrajo veinticinco textos de esta primera edición de *Greguerías* para completar su antología de microrrelatos ramonianos: "Choque de trenes", "El desconocido", "El emperador", "El niño ateo", "El pequeño Colón", "El perro rabioso", "El príncipe que desaparece", "El sentenciado a diez muertes", "Escena del Terror", "La abandonada", "La barca que se va sola", "La copa de la muerte", "La copa veneciana", "La ganzúa", "La hija de las dos", "La mano", "La muerte en la botica", "La mujer de las manchas preciosas", "La mujer de los suicidas", "La provinciana", "La salida del Paraíso", "La santa", "La serpiente viril", "Navidad" y "Pruebas de amor" (Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Luis López Molina, ed., Menoscuarto, Palencia, 2005, pp. 41-68).

I.3.3.- LA PARÁBOLA, EL EJEMPLO Y LA ANÉCDOTA

Otros tres géneros didáctico-ensayísticos con los que el microrrelato ha sido vinculado de una u otra forma son la parábola, el ejemplo y la anécdota. Ciertamente, se trata de géneros cuya extensión, aunque relativa, suele ser corta, que son de carácter narrativo y que suelen dotarse de recursos literarios y ostentan un grado de ficcionalidad más que considerable. Tienen en común entre sí, sin embargo, la función instructiva o ejemplarizante, lo que nos permite colocarlos dentro del supergénero didáctico-ensayístico y, por consiguiente, distanciarlos del microrrelato. Como ocurría con la fábula, la narratividad que presentan estos tres géneros no tiene un valor literario en sí misma, sino que está supeditada a un propósito pedagógico y moralizante, es decir, que la parábola, el ejemplo y la anécdota relatan acontecimientos y describen personajes con el fin de que las acciones de estos últimos sirvan de modelo (o antimodelo) social y de que las conclusiones que se derivan de su argumento se conviertan en consejos para el receptor. Asimismo, hay que tener en cuenta que hablamos de géneros antiguos, cuyo origen y desarrollo como tales comienza y termina antes de la llegada de la modernidad, aunque hayan sido reformulados a partir de entonces. Ello nos obliga a estudiarlos no como antecedentes históricos del microrrelato, sino, simplemente, como algunas de las fuentes de las que se ha nutrido la micronarrativa desde su etapa fundacional hasta la época actual.

Así ha ocurrido claramente con la parábola –sobre todo en su modalidad bíblica–, que ha sido un género reactualizado y parodiado por muchos microrrelatistas, ya desde Rubén Darío, como veremos más adelante. En este sentido, podría decirse, incluso, que la parábola, además de un género propiamente dicho, es un modelo estructural y compositivo que puede ponerse al servicio de unos y otros géneros, tal y como ocurre con la alegoría; de ahí que Angelo Marchese defina la parábola como

> una forma narrativa que tiene una doble isotopía semántica: la primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la transcodificación alegórica del relato (con significado moral, religioso, filosófico, etc.). Piénsese en las parábolas del Evangelio. Adorno ha señalado que las novelas de Kafka tienen una estructura de parábola a la que

> le falta la clave que permita interpretarla. La relación entre la parábola y la alegoría es muy estrecha[143].

El ejemplo, por su parte, es un género medieval cuyo mejor exponente quizá se haya dado en España con *El conde Lucanor*, ejemplario de don Juan Manuel (1282-1348) elaborado entre 1330 y 1335. Guillermo Serés, uno de los últimos editores de la obra, hace unas importantes aclaraciones con respecto a la clasificación genérica de los textos que la componen, las cuales nos interesan por insistir, sobre todo, en la dualidad que encierra todo ejemplo, que, sin ser ni un cuento ni un microrrelato propiamente dichos, combina algunas de las características de estos dos géneros narrativos con las de otros géneros didáctico-ensayísticos:

> El libro se caracterizaba por la variedad dentro de la unidad, en tanto que en su primera parte (o primer *libro*) predominan las piezas narrativas, *enxienplos*, y en las siguientes (II-IV, segundo *libro*) los proverbios […]. Unos y otros, ejemplos y proverbios, formaban parte, en principio, de una misma tradición didáctica, la sapiencial, que llega a la Península a partir del siglo XII, ya sea a través de fuentes occidentales, ya orientales, en latín, castellano u otras lenguas. Prueba de que pertenecen a la misma tradición didáctica es que don Juan Manuel con el término *enxienplo* (con todas sus variantes gráficas que se quieran: *enxiemplo*, *exemplo*, *exenplo*, *exienplo*) no sólo se refiere al relato breve que ahora llamamos cuento o similares, sino que en ciertos contextos vale por 'proverbio', en otros, por 'máxima' o 'sentencia' […]; también en el *Lucanor* tiene *enxienplo* estas diversas acepciones. […] Repárese en que al final Welter apostilla que el *exemplum* debía incluir tres elementos esenciales: un relato, una enseñanza moral o religiosa y una aplicación de dicha moral al hombre; o sea, subraya que dos elementos (los dos últimos) los comparte el *exemplum* con otros géneros o subgéneros didáctico-morales[144].

Más problemas plantea, en su diferenciación del microrrelato, el género de la anécdota, sobre todo después de las incursiones en el asunto de Pilar Tejero Alfageme, quien no ha dudado en describir a la anécdota como el precedente literario del

---

[143] Angelo Marchese, *op. cit.,* p. 306.

[144] Guillermo Serés, "Prólogo: Género, tradición, contexto literario", en Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Guillermo Serés, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. XLVIII-XLIX. Se refiere Guillermo Serés a la obra de Jean-Thiébaut Welter titulada *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Môyen Âge*, E. H. Guitard, París, 1927.

microrrelato y a este, por consiguiente, como una suerte de "anécdota moderna"[145]. Opinamos nosotros, en cambio, que la anécdota es, tanto sincrónica como diacrónicamente, un género por completo independiente del microrrelato.

Así pues, en primer lugar, coincidimos con David Lagmanovich –que distingue, a su vez, entre la "auténtica anécdota" y la "anécdota ficticia"– en que, desde el punto de vista estético,

> la auténtica anécdota, aquella que refiere un incidente o suceso verdaderamente acaecido, no es un microrrelato, precisamente porque, en aras de la verdad histórica, no es el producto de un proceso de creación literaria, sino en todo caso de recopilación y preservación. La anécdota ficticia, por su parte, se aproxima más a la estructura y sentido de los microrrelatos, ya que hay en ella un elemento de invención; pero su atribución a seres que existen o existieron en la realidad extraliteraria la coloca en una frontera entre la realidad y la fantasía, o quizás entre lo real y lo irreal[146].

Y en segundo lugar, pensamos que, de igual modo, el microrrelato no es, ni mucho menos, el resultado de la evolución histórica de la anécdota, de ahí que incluso para la misma Tejero Alfageme, que sostiene en sus trabajos al respecto que "en la Modernidad reaparece esta tradición [la de la anécdota] en forma de microrrelato –pero también admite otras apariencias, como la columna periodística–"[147], sea muy difícil establecer una línea de continuidad clara y coherente entre las anécdotas escritas en la antigüedad clásica grecolatina y los microrrelatos cultivados a partir del siglo XIX. Para ello, no obstante, la investigadora se remonta a las anécdotas de antiguos autores como Heródoto (siglo V a.C.), con *Historia*, Platón (siglo V a.C.), con *El banquete*, Jenofonte (siglos V-IV a.C.), con *El banquete*, Plutarco (siglos I-II d.C.), con *Charlas de sobremesa*, Valerio Máximo (siglo I d.C.), con *Hechos y dichos memorables*, Aulo Gelio (siglo II d.C.), con *Noches áticas*, Ateneo (siglos II-III d.C.), con *La cena de los*

---

[145] Pilar Tejero Alfageme, "El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica", *Quimera*, 222, 2002, p. 19. Cabe decir, no obstante, que la autora afirma que "en la Antigüedad existían cuatro tipos diferentes de anécdotas: la anécdota de transición, la festiva, la subversiva y la ejemplar. […] La anécdota festiva es la de Jenofonte y se define por la unión de lo serio con lo cómico, por la búsqueda de la «bondad bella» –la igualdad y la justicia real y no aparente–. […] Los críticos actuales sólo han sabido ver la anécdota ejemplar, y se han olvidado de las otras, sobre todo de la festiva" (Pilar Tejero Alfageme, "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *op. cit.,* pp. 725), que es la que mantendría unos mayores lazos de afinidad con el microrrelato.

[146] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, pp. 100-101.

[147] Pilar Tejero Alfageme, "El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica", p. 13.

sofistas, Eliano (siglos II-III d.C.), con *Historia variada*, o Macrobio (siglos IV-V d.C.), con *Saturnalia*[148]; pasa por la obra de algunos autores renacentistas como Pedro Mexía (1497-1551), con *Silva de varia lección* (1540), o Juan de Valdés (1509-1541), con *El diálogo de la lengua* (escrito en torno a 1535 pero no publicado hasta el siglo XVIII), y otros autores alemanes posteriores como Kleist (1777-1811), Fontane (1819-1888) o Weiskopf (1900-1955) –a sabiendas, además, de que sobre la existencia del microrrelato "prácticamente no se tiene constancia en Alemania"[149]–; y llega hasta los microrrelatos de autores como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón Gómez de la Sena, Julio Torri, José Antonio Ramos Sucre, Vicente Huidobro, Julio Garmendia, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, o, actualmente, Luis Britto García, René Avilés Fabila o José Leandro Urbina.

En relación con la minificción literaria, sin embargo, resultan interesantes las conexiones que la autora establece entre la anécdota y género del caso, así como entre los anecdotarios, los almanaques de origen germánico y los libros misceláneos de unas y otras épocas y lugares.

Tejero Alfageme asegura que "la anécdota está ya presente en las culturas tradicionales en lo que llamamos «caso particular» o «folclórico»"[150], lo que nos remontaría, según la misma autora, a los casos producidos dentro de la tradición judeocristiana (por ejemplo, el caso bíblico del "Juicio de Salomón") o del folclore de algunas tribus africanas, por ejemplo, de Camerún. Tanto para esta investigadora como para Lagmanovich, que también ha estudiado el tema, el caso sería la variante popular y oral de la anécdota, entendiendo que "al pasar a la escritura suele sufrir un proceso de adaptación a la seriedad"[151]. El investigador argentino, sin embargo, profundiza un poco más en la cuestión, centrándose, eso sí, en la tradición hispanoamericana –y sobre todo argentina– del caso y clasificándolo genéricamente como "un tipo especial de anécdotas ficticias, que aceptan la referencia a otros posibles planos de la realidad"[152]. De esta

---

[148] Quizá influido por los postulados de Pilar Tejero Alfageme, Eduardo Berti incluyó en su antología titulada *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka* (Páginas de Espuma, Madrid, 2008) anécdotas de algunos de estos autores: Platón ("La contraparte", de *Antología griega* o *Antología palatina*), Valerio Máximo ("El sueño de Amílcar", de *Hechos y dichos memorables*), Plutarco ("Premio y castigo", de *Moralia* o *Vidas paralelas*, no lo aclara), Aulo Gelio ("El dolor de Polus", de *Noches áticas*), Claudio Eliano ("La locura de Trasilo" y "Aprendizaje", de *Historia variada*) y Macrobio ("Esculpir y pintar", de *Saturnalia*).

[149] Pilar Tejero Alfageme, "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", p. 713.

[150] Pilar Tejero Alfageme, "El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica", p. 14.

[151] *Ib.*

[152] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 100.

forma, por su brevedad, su narratividad, su contenido generalmente fantástico o maravilloso y porque "las más de las veces no implica ejemplo alguno (es decir, no tiene moraleja)"[153], el caso sería –a pesar de ser un género o subgénero perteneciente al ámbito popular y oral y de que en él, al contrario que en el microrrelato, la ficcionalidad sea un valor relativo–, según Lagmanovich, el tipo de anécdota que mayor proximidad mostraría con respecto al microrrelato. No es casualidad que el escritor argentino Enrique Anderson Imbert haya denominado *casos* a sus propios microrrelatos, ya desde su libro *Las pruebas del caos* (Yerba Buena, Buenos Aires, 1946)[154], y que, como crítico y experto en narratología, se haya preocupado igualmente de distinguir la anécdota de otros géneros literarios como el cuento, su especialidad[155].

Los almanaques (*kalender*) fueron un tipo de publicaciones periódicas de carácter popular que surgieron en Alemania a finales del siglo XVII, que alcanzaron mucho éxito en el XVIII y que se siguieron difundiendo en el XIX. En ellos se publicaba una gran diversidad de textos, desde noticias y anuncios, pasando por recetas de cocina, hasta breves relatos (denominados por la crítica alemana como *kalendergeschichten*, es decir, algo así como 'cuentos de almanaque'). Como bien nos explica Tejero Alfageme, basándose en los trabajos del investigador alemán Volker Weber[156], el propósito fundamental de los almanaques era el de informar e instruir a la población urbana y, sobre todo, rural, pero también el de entretenerla, de ahí la

[153] *Ib.*, p. 99.

[154] Según David Lagmanovich, "vale la pena aclarar que en la época de composición de este libro el autor vivía y enseñaba en la provincia de Tucumán, en el noroeste de la Argentina; y que en esa provincia y en la limítrofe, llamada Santiago del Estero, el folclore campesino, invariablemente transmitido por la tradición oral, abunda tanto en *cuentos* como en *casos*, señalando con esta dicotomía la diferencia entre narraciones largas y breves" (*Ib.*, p. 100). Véase Pampa Olga Arán, "Caos y creación: los casos de Enrique Anderson Imbert", *Quimera*, 211-212, 2002, pp. 62-67.

[155] En este sentido, Anderson Imbert comenta que "por anécdota se entiende generalmente una narración breve, que se supone verdadera. Para evitar esta cualidad, la de ser verdadera, prefiero el término «caso», cuya forma es tan interesante como la anécdota, pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos […] El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento" (Enrique Anderson Imbert, *op. cit.,* p. 34). Asimismo, incidirá más adelante en las diferencias entre la anécdota y el cuento al explicar que "con el título «anécdotas» (en griego: «anékdotos», 'lo no oído de algo que ocurrió', 'lo no publicado') los antiguos coleccionaron chismes sobre la vida privada. La anécdota agrega un rasgo a una persona conocida pero no crea una personalidad. Cuando no se propone entretener (entretenimiento momentáneo, sin alto valor artístico) edifica moralmente, sea por su lección positiva o negativa. […] Podríamos leerla como cuento. […] Pero sentimos que una anécdota no es un cuento cuando se queda en el mero relato de una acción externa, sin tratar de comprender la personalidad del protagonista y sus impulsos psicológicos; sobre todo cuando la anécdota ilustra un aspecto de la vida con propósitos no estrictamente estéticos" (*ib.*, pp. 33-34).

[156] Volker Weber, *Anekdote. Die andere Geschichte*, Stauffenburg, Tübingen, 1993.

publicación de los cuentos de almanaque. Asimismo, para esta autora, la diferencia más notable entre el cuento de almanaque y la anécdota es que el primero es

> un género abierto, en el que el postulado de "facticidad" no es imprescindible, al revés, en él tiene cabida la ficción e incluso el diálogo con el lector sobre la autenticidad del relato; es también adaptable o proteico, capaz de incluir en él otros géneros o formas simples, como la saga, el chiste o la anécdota. La anécdota, sin embargo, es un género bien delimitado por tres aspectos fundamentales: la "facticidad", el "efecto sorpresa" y el relato y caracterización de un personaje en una determinada época[157].

Llegados a este punto, si bien uno de los autores del género más destacados ha sido el escritor alemán de origen suizo Johann Peter Hebel (1760-1826), que "solía relatar casos curiosos, aparentemente verídicos y transmitidos oralmente, con la intención de entretener a la vez que mostrar una reflexión moral"[158], a nosotros el autor que más nos interesa realmente, dentro de esta tradición germánica, es Bertolt Brecht (1898-1956), a quien, por cierto, pasa por alto Tejero Alfageme, y que, sin embargo, compuso entre aproximadamente mediados de los años veinte y 1956 una interesante serie de prosas narrativas breves que hoy en día pueden ser leídas como auténticos microrrelatos –que no como anécdotas ni como casos– y muchas de las cuales publicó en la tercera sección ("Historias del señor Keuner") de su libro titulado, precisamente, *Kalendergeschichten* (Rowohlt, Hamburgo, 1953)[159]. Como señala David Lagmanovich con respecto a la obra de Brecht, lejos de la presencia en ella de textos influidos por los cuentos de almanaque precedentes, "la referencia a los «almanaques» en el título sugiere un cierto cultivo del fragmentarismo, condición característica de estos volúmenes misceláneos"[160].

El estudio de las obras de naturaleza miscelánea, o sea, aquellas que están integradas por una colección de textos de diverso género, resulta de vital importancia no sólo para Tejero Alfageme en su intento de vincular la anécdota al microrrelato, sino, en general, para cualquier investigador dedicado al análisis teórico e histórico de la minificción literaria y sus diferentes formulaciones, pues, en efecto, aunque

[157] Pilar Tejero Alfageme, "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", p. 718.
[158] *Ib.*, nota al pie 10, p. 716.
[159] Bertolt Brecht, *Cuentos de almanaque*, Nélida Mendilaharzu de Machain, trad., Fabril, Buenos Aires, 1960 (1ª ed. en español); Bertolt Brecht, *Historias de almanaque*, Joaquín Rábago, trad., Alianza, Madrid, 2007; Bertolt Brecht, *Historias del señor Keuner*, Seix Barral, Barcelona, 1974; Bertolt Brecht, *Historias del señor Keuner. Colección completa*, Juan José del Solar, trad., Alba, Barcelona, 2007.
[160] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 146.

originalmente en la antigüedad "éstas eran enciclopedias de carácter divulgativo; el propósito era escribir una obra para los lectores que quisieran adquirir una erudición media y no desearan quedar descalificados en los salones sociales"[161], a lo largo de su evolución fueron perdiendo paulatinamente este peso enciclopédico y didáctico hasta la llegada de la modernidad, en la que los libros misceláneos se convierten, en su mayor parte, en meros espacios abiertos a la versatilidad creativa de polifacéticos escritores como el mexicano Juan José Arreola (1918-2001), con obras como *Varia invención* (Tezontle, México, 1949) o *Confabulario total* (Fondo de Cultura Económica, México, 1962), al que Tejero Alfageme pone como ejemplo de una tradición que desciende de algunos de los autores que ya mencionamos antes (Valerio Máximo, Aulo Gelio, Ateneo y Eliano, en la antigüedad clásica, Pedro Mexía y Juan de Valdés, en el siglo XVI, Schowb y Papini, entre los siglos XIX y XX, etcétera): "De la misma manera, Arreola nos presenta una obra con diferentes informaciones en forma de noticias, anuncios, fragmentos biográficos, parábolas, monólogos, bestiarios; pero su obra no está inserta dentro del didactismo serio, ni tiene un fin educativo y sapiencial. Sus relatos pertenecen a la estética de la risa reprobatoria y al género de la anécdota festiva y, a veces, subversiva"[162].

Desde nuestra perspectiva, el conflicto parece seguir residiendo en la confusión que se ha generado entre los conceptos de 'minificción literaria' y 'microrrelato', una cuestión de la que parece hacerse eco la propia Tejero Alfageme, pero sin extraer, después de haber identificado el problema, las conclusiones oportunas ni llevar a cabo las aplicaciones metodológicas correspondientes, alineándose así con la postura transgenérica de análisis del microrrelato[163]. Conviene insistir nuevamente, por tanto, en

---

[161] Pilar Tejero Alfageme, "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", p. 725.
[162] *Ib.*, pp. 725-726.
[163] Esta investigadora opina que "lo que los críticos actuales llaman microrrelato pertenece al conjunto de esos géneros menores que han sufrido la marginación de la ciencia, frente a la épica y la tragedia –en el mundo de las tradiciones– o la novela –en la actualidad–; pero no sólo por su brevedad o carencia de peso específico, sino también por su carácter subversivo, de lucha contra valores consolidados. Para evitar una revolución cultural, se les adjudica el título de «extravagantes e ingeniosos», son absorbidos por la retórica, se entremezclan con otros géneros didácticos y pasan a cumplir una función social: enseñar deleitando. Es decir, el microrrelato no reescribe o parodia el apotegma, el aforismo, la fábula o el *exemplum*, sino que bajo ese concepto tienen cabida otros muchos géneros. Con ello no quiero decir que todos los escritores de microrrelatos tengan la intención de enseñar deleitando al público lector, sino que la crítica literaria arrastrada todavía por esa tradición de retórica escolar, no ha sabido distinguir unos géneros de otros y los ha incluido todos en el saco de lo que yo llamaría «microtextos». Habría que estudiar cada autor por separado, para saber cuál es su intención estética y el género que practica" (*ib.*, pp. 723-724). Como vemos, Tejero Alfageme, a pesar de advertir que, en general, la crítica literaria no ha sido capaz de separar unos géneros de otros, acaba cayendo en el mismo error que diagnostica, al identificar el microrrelato con la anécdota. En nuestra opinión, la correcta comprensión y ordenación del sistema literario minificcional –la cual parece exigir también, como nosotros hacemos, Tejero Alfageme–

que, aunque son muchos los textos literarios caracterizados por la concisión discursiva y la narratividad, no todos constituyen un microrrelato, cuyos rasgos esenciales hemos venido tratando de definir y explicar en este primer capítulo de nuestra tesis doctoral. Varios de estos géneros minificcionales, pero que no son microrrelatos, ya fueron descritos y clasificados en su momento por André Jolles en su pionera obra *Einfache Formen* (Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1930)[164], con la que "persigue dos objetivos, primero, el de averiguar los orígenes de los géneros literarios y, segundo, el de describir y definir estas mismas formas elementales, preliterarias"[165]; nos referimos a la adivinanza o el enigma (*rätsel*), la sentencia o el dicho (*spruch*), el caso (*kasus*) o el chiste (*witz*)[166]. Como vemos, existen otros géneros minificcionales, aparte de los estudiados en este capítulo, que permiten establecer un análisis comparativo con el microrrelato, pero, como también es evidente, una vez llegados hasta aquí, muchas de estas posibles comparaciones no nos conducirían más que a caer en la vana redundancia.

En conclusión, de manera similar a como Enrique Anderson Imbert desentraña el tipo de relaciones que se dan entre el cuento y otros géneros próximos, así interpretamos nosotros también las que se producen entre el microrrelato y el resto de géneros minificcionales:

> La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencia las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, "fabliaux", alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse. Cada uno de esos nombres enuncia un concepto independiente. El

---

pasa, inexorablemente, por el reconocimiento de la plena autonomía genérica del microrrelato, aun aceptando, lógicamente, su convivencia y sus interrelaciones, a veces verdaderamente estrechas, con otros géneros.

[164] André Jolles, *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972.

[165] Kurt Spang, *op. cit.,* p. 45.

[166] El resto de géneros que examina Jolles son la leyenda –también en su modalidad hagiográfica– (*legenda*), la saga (*sage*), el mito (*mythe*), el *memorabile* (*memorabile*) y el cuento popular o folclórico –principalmente el cuento de hadas– (*märchen*). A pesar de la antigüedad del género de la anécdota, Jolles no lo incluyó dentro del grupo de las formas simples, lo que ha conducido a muchos teóricos posteriores a clasificar la anécdota como, por ejemplo, un tipo de *memorabile*, como ha hecho Volker Weber, o, incluso, de chiste (*witz*), como ha planteado Kurt Spang, para quien, por cierto, el caso (*kasus*) "puede adquirir dimensiones literarias en la forma del *exemplum*" (Kurt Spang, *op. cit.,* p. 48). Para la investigación en torno a las semejanzas y diferencias entre el microrrelato y el chiste, véase Constantino Contreras y Maribel Lacave, "El chiste como micronarración", en Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., *op. cit.,* pp. 153-177.

cuentólogo es muy dueño de concebir el cuento como autónomo, como no subordinado a intenciones ajenas al placer de contar. Y, si así le da la gana, puede pensar en las otras formas como conceptos subordinados al de cuento. Entonces los sustantivos "leyenda", "mito", "artículo de costumbre", etc., pasan a cumplir la función de adjetivos: cuento legendario, mítico, costumbrista, poético, tradicional, alegórico. Pero el cuentólogo puede también suponer que esas formas cortas no han perdido su independencia sino que se han transformado en cuentos[167].

Es decir, que también podríamos hablar nosotros, para entendernos, de microrrelatos líricos, fabulísticos, aforísticos, parabólicos, periodísticos, etcétera. Igualmente, podemos afirmar que las correspondencias que tienen lugar entre el microrrelato y sus géneros vecinos son, por tanto, múltiples y complejas, aunque en la mayoría de los casos vienen determinadas por lo que Gérard Genette establece como el cuarto tipo o nivel de *transtextualidad*, esto es, la *hipertextualidad*, y que define de la siguiente manera:

> Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario […], tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo[168].

---

[167] Enrique Anderson Imbert, *op. cit.,* p. 32.

[168] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto, trad., Taurus, Madrid, 1989, p. 14. Para Genette existen cinco tipos o niveles de transtextualidad, dependientes de las características y la complejidad de la relación que se dé entre los distintos textos: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad, aparte de los subtipos o subniveles que de cada uno de estos se derivan. A partir de aquí, sin embargo, y siguiendo a muchos investigadores sobre el microrrelato, principalmente a Irene Andres-Suárez, nosotros utilizaremos el término "intertextualidad" con una acepción mucho menos marcada: "Recordemos que el término «intertextualidad» fue utilizado por primera vez en 1969 por Julia Kristeva, quien concibió el texto literario como un mosaico de citas y como una absorción y transformación de otro texto, aunque fueron Roland Barthes, primero, y Gérard Genette, después, quienes convirtieron este concepto en un instrumento de creación y de estudio. Para este último, el término «intertextualidad» designa únicamente la presencia efectiva de un texto dentro de otro, mediante la inserción de citas, alusiones, referencias, etc., reservando el vocablo «hipertextualidad» para referirse a la apropiación o reelaboración por un texto B de un texto A. Sea como sea, nosotros emplearemos la voz intertextualidad con un sentido amplio; es decir, como el conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros, bien sea a nivel temático, mediante la reescritura o recontextualización de motivos y personajes de la literatura universal, como mitos clásicos y bíblicos, o historias y personajes famosos, o bien a nivel formal, mediante la refundición de formas narrativas hiperbreves de la tradición, como la fábula, la parábola, la leyenda, el diario, el género epistolar, el policíaco, etc., o incluso de géneros no literarios, como el artículo periodístico (J. J. Millás, M. Vicent, etc.), la entrevista (J. Otxoa), el cómic (los textos de J. Tomeo de *Patíbulo interior* son

No hay, en ningún caso, según nuestro enfoque analítico de corte narrativista, un solapamiento o identificación del microrrelato con otros géneros, pues no se trata de "un subgénero en formación vinculado al cuento que se activa cuando se une a otros géneros −siempre parodiándolos y deformándolos−"[169], sino de un auténtico género narrativo autónomo e independiente que a veces, y sólo a veces, se elabora a través de un proceso de reactualización de otros modelos literarios o de la reactivación de géneros pasados, pues "un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación"[170]. El microrrelato, como el más representativo producto literario de la modernidad, se ha convertido en un género ideal para la ejecución de este tipo de procedimientos creativos, pero mostrando siempre una notable solidez y estabilidad en sus invariables genéricas.

I.3.4.- LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS: LA COLUMNA DE OPINIÓN

Como señalamos al abrir este apartado en el que analizamos las relaciones entre el microrrelato y los géneros didáctico-ensayísticos, otro de los géneros que ha solido asociarse con el primero ha sido el artículo periodístico, sobre todo cuando este se convierte en una columna, es decir, cuando, además de tener una extensión breve, se publica con una periodicidad y una ubicación fijas y, a menudo, se elabora por un escritor y no por un periodista propiamente dicho.

La clasificación de los géneros que integran el periodismo escrito, no obstante, también ha sido y sigue siendo en la actualidad, por su parte, objeto de debate entre los especialistas en el tema. Diversas han sido, pues, las ordenaciones que se han hecho de los distintos tipos de textos que se publican en prensa. Esto quiere decir, por tanto, que ni todos los autores consideran la columna una variante subgenérica del artículo periodístico –como hacemos nosotros aquí–, ni, por consiguiente, coinciden en aceptar la existencia de unas mismas modalidades de artículos y de columnas, ni tampoco,

---

un buen exponente de ello), el expediente administrativo (Ángel Olgoso), el anuncio, etc." (Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 80-81).

[169] Pilar Tejero Alfageme, "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", p. 721. Esta afirmación emana de los planteamientos transgenéricos de estudio del microrrelato desarrollados por Violeta Rojo en trabajos como "El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela", *Revista Iberoamericana*, 60, 1994, pp. 565-573; o, por supuesto, el ya citado "El minicuento, ese (des)generado".

[170] Tzvetan Todorov, "El origen de los géneros", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *op. cit.,* p. 34.

como es lógico, en sus respectivas denominaciones. Gonzalo Martín Vivaldi, por ejemplo, define la columna como

> un género periodístico que, en realidad, no es más que una especie de crónica que de hecho puede abarcar todos los temas posibles. El *columnista*, en la práctica, es un escritor o periodista que habitualmente dispone de un espacio determinado en el periódico –la columna– para escribir, con libertad de elección, sobre temas de actualidad. La columna, como la crónica, debe ser interpretativa y valorativa de hechos noticiosos. Lo cual no impide que haya columnistas que, por su estilo, tiendan hacia el reportaje, y quienes se inclinen hacia el artículo doctrinal ensayista. En sentido amplio, todo el que periódicamente escribe *crónicas* sobre temas locales –municipales–, político-sociales, internacionales, etc., es un columnista. Lo cual no quiere decir que todo columnista sea cronista. La columna puede tener forma de artículo; pero un articulista, más o menos habitual, no es un columnista. Lo que define a la columna es la periodicidad y fijeza de su aparición en el periódico[171].

Sin embargo, "la *columna*, a diferencia de la *crónica*, no es un relato de interpretación con elementos informativos. […] Esto no quiere decir que la *columna* no contenga información, pero sí que su objetivo principal no es el informativo, ya que su misión es aportar una visión personal sobre un acontecimiento de actualidad"[172], como indica Rafael Yanes Mesa, quien incide, como podemos comprobar –y a pesar de su preferencia metodológica por la división binaria de información frente a opinión–, en la diferencia clásica entre las tres grandes categorías periodísticas bajo las cuales podemos agrupar unos y otros géneros y subgéneros: la informativa, la interpretativa y la de opinión, pese a que sus límites son franqueados constantemente[173]. Teniendo en cuenta

---

[171] Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo*, Paraninfo, Madrid, 1986, pp. 140-141. Si tenemos en cuenta "las cualidades o requisitos del buen estilo –periodístico o literario–" (*ib.*, p. 29 y ss.) que este mismo autor expone en su obra, parece lógico que el microrrelato haya sido comparado en numerosas ocasiones con algunos de los géneros del periodismo escrito, pues muchas de estas cualidades o requisitos coinciden con los de nuestro género: claridad, concisión, densidad, exactitud, precisión, sencillez, naturalidad, originalidad, brevedad, variedad, atracción, ritmo, color, sonoridad, detallismo, corrección y propiedad, además de elegancia, discreción y tacto, y fuerza.

[172] Rafael Yanes Mesa, *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*, Fragua, Madrid, 2004, p. 128.

[173] "En los países de tradición anglosajona –más prácticos– se mencionan dos géneros: *story*, denominado también periodismo informativo, que consiste en el puro relato de los hechos; y *comment*, periodismo de opinión, que abarca todo lo que escapa de la rigurosa descripción. Goza de cierta fama, no es claro si por precisa o ingenua, aquella frase que dice: «Los hechos son sagrados, las opiniones libres», fiel reflejo de la concepción anglosajona.

En la tradición periodística latina (también llamada europea), en cambio, se habla de tres géneros: informativo, interpretativo y de opinión.

nuestro principal objetivo, que no es otro que el de diferenciar entre el género literario del microrrelato y el subgénero periodístico de la columna, más interesante aún resulta la discriminación de la que deja constancia en su obra este último investigador entre "periodismo literario" y "literatura periodística", o, lo que es lo mismo, entre los textos periodísticos tendentes a la expresión literaria y los textos literarios publicados en prensa. Se basa para ello en las aproximaciones al asunto de autores anteriores como Sebastiá Bernal y Lluis Albert Chillón –que oponen el "periodismo informativo" al "periodismo literario", el cual, a su vez, subdividen en "periodismo informativo de creación" y "periodismo de creación"–[174] o, sobre todo, Amando de Miguel –que habla también de tres grupos de géneros: los propios del "periodismo informativo", los del "periodismo literario" y los de la "literatura periodística"–[175]. Así pues, Yanes Mesa define el periodismo literario como aquel compuesto por

> los textos que aunque su fin es informar, se redactan con un vocabulario y un estilo propios de la literatura. Son, por tanto, trabajos con recursos literarios dentro de los géneros periodísticos, es decir, el uso del estilo literario para un fin informativo, y esto no es otra cosa que *periodismo literario*.
>
> El *periodismo literario* así definido está integrado en el *periodismo de opinión*, grupo donde incluimos los géneros que por su forma creativa y su contenido de carácter interpretativo, se diferencian de los informativos en su estilo y en su estructura. Como géneros de opinión podemos considerar a los siguientes: el artículo, el artículo literario, la crítica de arte y la crónica[176].

Asimismo, dentro del género del artículo distingue cuatro subgéneros: la columna, el editorial, el artículo firmado y el obituario.

Por otro lado, es dentro de su capítulo titulado "Los géneros anexos al periodismo" donde incorpora la llamada literatura periodística, o sea, "los textos

---

El primero –se dice– busca comunicar los hechos noticiosos en el menor tiempo posible, entregando los datos básicos; su material es el HECHO. La interpretación, en cambio, pretende profundizar y explicar la noticia, situando los hechos en un contexto. Su material son los PROCESOS. La opinión, finalmente, argumenta, da razones, trata de convencer acerca de tal o cual hecho ciñéndose a un determinado punto de vista. Su material son las IDEAS y VALORES" (Ana Francisca Aldunate y María José Lecaros, *Géneros periodísticos*, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989, pp. 6-7).

[174] Sebastiá Bernal y Lluis Albert Chillón, *Periodismo informativo de creación*, Mitre, Barcelona, 1985, p. 81 y ss. Véase también Lluis Albert Chillón, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999.

[175] Amando de Miguel, *Sociología de las páginas de opinión*, ATE, Barcelona, 1982, p. 17 y ss.

[176] Rafael Yanes Mesa, *op. cit.,* pp. 112-113.

literarios que se reproducen en las páginas de los periódicos. Son literatura y no periodismo, aunque fueron una parte importante de la superficie total de los diarios de finales del siglo XIX y principios del XX, y hoy están en franco retroceso. Es literatura dentro del periódico, y por eso la denominamos *literatura periodística*"[177]. Incluye, además, como otros géneros anexos al periodismo: las notas informativas, la publicidad periodística, las cartas al director, los pasatiempos y las viñetas.

El establecimiento de los límites entre el periodismo y la literatura es un problema que estriba, en definitiva, en las propias condiciones que separan la descripción de hechos pertenecientes a la realidad objetiva y la creación de sucesos y personajes a partir de la subjetividad y la imaginación de un autor, esto es, la ficción. Lo cual no quiere decir que, como ya hemos apuntado antes, no haya géneros periodísticos, como la columna, en los que cabe la ficción, y obras literarias, entre ellas, los microrrelatos, que puedan sustentar sus contenidos en acontecimientos reales[178]. En este sentido, al igual que, hasta llegar aquí, nos hemos referido a los diferentes grados de concisión y de narratividad de los textos, podríamos hablar ahora de los distintos grados de ficcionalidad de los mismos. Esta delimitación entre lo ficcional y lo no ficcional ha sido una de las preocupaciones elementales de los teóricos de la literatura, entre ellos, Gérard Genette, quien se propuso

> examinar las razones que podrían tener el relato factual y el relato ficcional para comportarse de forma diferente respecto de la historia que "relatan" por el simple hecho de que dicha historia sea (considerada) en un caso "verdadera" y en el otro ficticia, es decir, inventada por quien actualmente la cuenta o por algún otro de quien la hereda. Preciso: "considerada", ya que ocurre a veces que un historiador invente un detalle u

[177] *Ib.*, p. 224.

[178] Irene Andres-Suárez, al analizar las "formas mixtas del microrrelato", habla de "los *microtextos* en los que *el discurso narrativo interactúa con el argumentativo* (el apunte periodístico) poniendo en entredicho el estatuto ficcional del texto. Pese a que se presentan como un ensayo, cuentan una historia, es decir, lo ensayístico influye en la configuración ficcional y, sobre todo, discursiva, ya que en ellos suele predominar el discurso expositivo-argumentativo y la voz del que narra coincide con la del autor, al menos así lo percibe el lector. Un caso especialmente interesante en la actualidad es el de José María Merino, quien incorpora en algunos de sus microrrelatos (de *Días imaginarios*, 2002, *Cuentos del libro de la noche*, 2005, y *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, 2007) elementos formales y expresivos propios de la prosa de ideas, incluso del debate, porque, según sus propias declaraciones, el microrrelato se adapta muy bien a la exposición de una teoría" (Irene Andres-Suárez, "Formas mixtas del microrrelato", Salvador Montesa, ed., *op. cit.*, pp. 22-23). Véase José María Merino, "La Glorieta Miniatura (veinticinco pasos)", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* pp. 547-557.

ordene una "intriga" o que un novelista se inspire en un suceso; lo que cuenta en este caso es el estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura[179].

Siguiendo este criterio, será el tipo de relación que el texto entable con el contexto y la valoración que de ello haga la mayoría representativa de lectores lo que, en última instancia, determine si se trata de un texto ficcional o no. Hablamos, en fin, de lo que la narratología ha venido denominando como *pacto ficcional* o *pacto narrativo*, y que Darío Villanueva define como el "contrato implícito que se establece entre el emisor de un mensaje narrativo y cada uno de sus receptores, mediante el cual éstos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo la de la ficcionalidad de lo que se les va a contar, es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra"[180].

De este modo, los textos propiamente periodísticos responden a dicho "principio de sinceridad", pues a ellos se les exige que nos comuniquen la verdad, aunque sea de manera interpretativa u opinativa. Esta exigencia queda suspendida, sin embargo, cuando nos encontramos ante los textos literarios, a los cuales se les puede demandar que hagan verosímil aquello que expresan, pero nunca que lo que cuenten sea verdad, es decir, que dependa de la real y efectiva existencia de algo[181].

La intensa participación de los escritores en el mundo del periodismo, que comenzó en España sobre todo a finales del siglo XIX, ha incrementado todavía más la complejidad del incesante debate en torno a las fronteras que separan la escritura periodística de la literaria. Siguiendo con los planteamientos hasta ahora propuestos, esta colaboración de escritores en la prensa se manifestó y se continúa manifestando básicamente de dos maneras: bien mediante una labor periodística propiamente dicha, con la publicación, por ejemplo, de columnas (periodismo literario), o bien a través de

---

[179] Gérard Genette, *Ficción y dicción*, p. 55.

[180] Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Júcar, Gijón / Ocaña, Valladolid, 1989, p. 195.

[181] El origen de la reflexión sobre esto que se ha dado en denominar el *pacto ficcional* o *pacto narrativo* nos remonta a la *Poética* de Aristóteles, donde el filósofo griego discurre sobre la dicotomía entre los conceptos de 'verdad' y 'verosimilitud', aplicado y exigido el primero en la elaboración del discurso histórico –y, en la actualidad, también del periodístico– y el segundo en la creación literaria: "A partir de lo ya dicho resulta evidente que no es tarea del poeta el decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren porque el uno utilice la prosa y el otro el verso (se podría trasladar al verso la obra de Heródoto, y no sería menos historia en verso que sin verso), sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer. Por esto la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular" (Aristóteles, *op. cit.,* pp. 85-86 [*Poética*, IX, 1451 b, 0-10]).

su función como literatos y, por tanto, con la publicación de textos literarios en sentido estricto (literatura periodística): novelas o dramas por entregas, cuentos, microrrelatos, poemas, etcétera. De ello han dejado constancia especialistas como Teodoro León Gross:

> Por supuesto, el problema empieza en que la columna no es un género periodístico que haya surgido de las necesidades del propio medio, como la entrevista o la noticia breve, y por tanto a la medida del medio, sino que proviene y se desarrolla desde la tradición literaria de la que se extrapola estereotipadamente. Durante buena parte del siglo XIX, el espacio denominado *feuilleton* reservó una parte de la página para publicar textos literarios –y a menudo novelas por entregas que se denominaron "folletones" o "folletines"– y comienza a generalizarse la nómina de escritores que se asoman a los periódicos a partir de la incorporación generacional de Zorrilla, Espronceda, Campoamor, Gil y Zárate, Pastor Díaz, etc. En algunos casos, se trata de escritores que no sólo van a publicar literatura sino que, con el tiempo, asumen funciones más periodísticas, como las crónicas de Bécquer en *El Contemporáneo* al margen de sus "Rimas y leyendas" o los artículos de Pedro Antonio de Alarcón en *El Látigo. Diario político joco-serio de la tarde*. Esto en la Generación del 98 será ya un hecho consolidado. Así pues, no se puede reprochar al Periodismo que integre un cierto grado de "literatura" ni cabía esperar que la escritura literaria de la prensa ignorase el peso de esa tradición. Y naturalmente, como señala Ángeles Ezama Gil al abordar el relato publicado en la prensa del tramo final del siglo XIX, la "forzosa" convivencia de las formas literarias y periodísticas en el seno de las publicaciones periódicas determina el mutuo influjo entre ambas. En efecto, sin plantear una ósmosis intensa, sería absurdo sostener que los valores periodísticos –brevedad, concisión, economía verbal– no han impregnado la escritura literaria en formatos cortos; o que la columna periodística es indemne a la categoría de lo literario[182].

Así pues, mientras que la prensa impuso sus normas de edición a los relatos, tanto en cuanto a la extensión –necesariamente reducida–, como a sus contenidos –teniendo en cuenta las supuestas apetencias del público en cada momento–, también los relatos, legitimados por su éxito entre los lectores, obligaron a la prensa a emprender ciertas acciones, como la ilustración de los mismos, la creación de secciones específicas

[182] Teodoro León Gross, "La columna y lo literario como valor periodístico", *Ínsula*, 703-704, 2005, p. 6. Véase Bernardino M. Hernando, "Alicia en el país de los géneros. Géneros periodísticos y géneros literarios", *Comunicación y Estudios Universitarios. Revista de Ciències de la Informació*, 8, 1998, pp. 51-60; y Ángeles Ezama Gil, *op. cit.,* p. 43.

y números extraordinarios dedicados a ellos, la convocatoria de certámenes, etcétera, cuestión que ha sido analizada en profundidad, como indicaba antes León Gross, por Ángeles Ezama Gil, quien explica que

> el relato breve afirma su identidad genérica y asegura su difusión en los años finales del XIX, gracias al apoyo que le dispensa la prensa periódica. La divulgación de que es objeto el género se ve favorecida por las dimensiones del mismo, que lo hacen asequible a cualquier tipo de publicación.
>
> En la época que nos ocupa se hace patente una acusada tendencia hacia la *brevedad*, señalada por algunos escritores, y manifiesta en los marbetes de buen número de relatos: "novelas relámpagos", "cuentos pequeñitos", "microscópicas", "cuentos de un minuto", "pequeñas historias", "efímeras", "instantáneas", "cuentos breves", "relatos breves" o "narraciones al vuelo" son algunos de ellos[183].

Este fenómeno irá en crecimiento hasta llegar a su máximo esplendor en los años de las vanguardias históricas, en los que esta publicación de relatos breves en prensa se normaliza, convirtiéndose en una práctica habitual entre los escritores, como así nos revela una simple ojeada por las publicaciones periódicas más relevantes de la época[184]. Este hecho, como ya comentamos en nuestra Introducción, es uno de los factores que –junto con la evolución del poema en prosa narrativo– con más fuerza influyó en la conformación del género del microrrelato. Sin ir más lejos,

> sabemos hoy que el cultivo de la prosa brevísima fue una tendencia general en los años 20 y 30. Esa inclinación se hace especialmente visible en las revistas literarias del momento, numerosas y fecundas, en las que los autores solían dar a conocer esos textos antes incluso que en libro (el caso de García Lorca es paradigmático en ese sentido, pero

---

[183] Ángeles Ezama Gil, *op. cit.,* p. 26. Esta autora elaboró su obra no sólo centrándose en la última década del siglo XIX, como sabemos, sino que, más concretamente incluso, tomando como modelos a siete escritores: Manuel Bueno, Joaquín Dicenta, Fernanflor, Silverio Lanza, Jacinto Octavio Picón, Salvador Rueda y Eduardo Zamacois, y sus contribuciones a las siguientes publicaciones periódicas: *El Álbum Ibero-Americano*, *Álbum Salón*, *Apuntes*, *Barcelona Cómica*, *Blanco y negro*, *La Correspondencia de España*, *Diario Ilustrado*, *La Época*, *Gente conocida*, *Gran Vía*, *El Gato Negro*, *Germinal*, *Hispania*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Moderna*, *Instantáneas*, *La Justicia*, *El Liberal*, *Madrid Cómico*, *Nuevo Mundo*, *El País*, *La Revista Moderna*, *Revista Nueva*, *La Semana Cómica*, *La Vida Galante*, *La Vida Literaria* y *Vida Nueva*.

[184] Entre ellas, las revistas que fueron fundadas o impulsadas, precisamente, por los tres autores que en esta tesis doctoral estudiaremos: *Helios* (Madrid, 1903), *Índice* (Madrid, 1921), *Sí* (Madrid, 1925) y *Ley* (Madrid, 1927), por Juan Ramón Jiménez; *Prometeo* (Madrid, 1908), por Ramón Gómez de la Serna; o *Gallo* (Granada, 1928), por Federico García Lorca.

se trataba de una práctica usual). No puede extrañar esta circunstancia: a lo largo de esas dos décadas, era en las revistas donde de manera más clara se podía tomar el pulso a la literatura del momento y percibir toda esa creación artística como proceso vivo, en movimiento[185].

Esta originaria aportación de los escritores españoles a la prensa nacional, tanto en una dirección, la literaria, como en otra, la periodística, se extenderá felizmente hasta nuestros días. En la actualidad, no obstante, si bien se han reducido las contribuciones literarias de los escritores –por lo menos en los diarios, aunque no tanto en los suplementos y las revistas–[186], no ha ocurrido así con las columnas elaboradas por ellos, que se han incrementado. De este modo, en España, esta tradición del columnismo elaborado por escritores, que comienza en el siglo XIX con autores como, por supuesto, Mariano José de Larra (1809-1837), pero también Mesonero Romanos (1803-1882), Espronceda (1808-1842), Zorrilla (1817-1893), Campoamor (1817-1901), Valera (1824-1905), Alarcón (1833-1891), Bécquer (1836-1870), Galdós (1843-1920) o Clarín (1852-1901), y que se adentra ya en el siglo XX con, por citar algunos casos, Unamuno (1864-1936), Azorín (1873-1967), Julio Camba (1882-1962), Josep Pla (1897-1981) o César Ruano (1903-1965), dará sus mejores frutos a partir del final del franquismo, cuando "la implantación de la democracia convirtió a nuestros periódicos –unos más que otros– en bosques de columnas"[187], gracias a autores como, por ejemplo, Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan Goytisolo (1931), Francisco Umbral (1932-2007), Manuel Vicent (1936), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Álvaro Pombo (1939), Vicente Verdú (1942), Maruja Torres (1943), Vicente Molina Foix (1946),

[185] Encarna Alonso Valero, "Un árbol de sorpresas: la prosa narrativa lorquiana", en Federico García Lorca, *Pez astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Menoscuarto, Palencia, 2007, p. 9.

[186] Rafael Yanes Mesa plantea algunas de las causas que condicionaron el surgimiento de la literatura periodística y cómo, una vez desaparecidas dichas condiciones, esta comenzó a decrecer: "Dentro de la *literatura periodística* como género anexo al periodismo, se incluyen todas las obras literarias publicadas total o parcialmente en las páginas de un periódico. Es un género que fue bastante utilizado en los comienzos del periodismo, posiblemente debido a la escasa edición de libros en esa época, por lo que el periódico se convierte en un magnífico soporte para su publicación. A la vez, la poca información de la que disponen los diarios en esos momentos debido a la deficiencia de las comunicaciones, hace que haya mucho espacio disponible para ser ocupado por escritores y periodistas aficionados a la literatura. En la actualidad, al desaparecer ambas circunstancias, la literatura periodística pierde protagonismo en las páginas de los diarios" (Rafael Yanes Mesa, *op. cit.,* p. 229). Por otra parte, podemos afirmar, siguiendo a María Cruz Seoane, que las razones de la colaboración de escritores en prensa son las mismas hoy que las del siglo XIX: "Hay dos razones fundamentales: la económica y el deseo de darse a conocer" (María Cruz Seoane, "Para una historia de la columna literaria", *Ínsula*, 703-704, 2005, p. 10), además de que, como contempla esta misma autora un poco más adelante, "hay también, en algunos casos, un tercer motivo, el más noble: el deseo de realizar una labor cultural y/o política eficaz, el imperativo moral de predicar sus ideas a sus conciudadanos" (*ib.*, p. 11).

[187] María Cruz Seoane, *op. cit.,* p. 10.

Javier Marías (1951), Rosa Montero (1951), Quim Monzó (1952), Antonio Muñoz Molina (1956), Manuel Rivas (1957) o Luis García Montero (1958). Una mención aparte merece Juan José Millás (1946), que desde febrero de 1990 comenzó a colaborar como columnista en el diario *El País*. Sus columnas, agrupadas bajo el neologismo de *articuentos*, han obligado a la investigación minificcional a replantearse los fundamentos de las relaciones entabladas entre el columnismo y la micronarrativa, partiendo de la base de que

> la columna es un género que aúna todos los recursos periodísticos y literarios, texto de opinión que el lector encuentra siempre con una periodicidad y ubicación fijas, y cuya principal característica es la libertad expresiva. Sin temor a equivocarse se podría afirmar que es el género más libre de todos. Es un género periodístico, sin lugar a dudas, pero también es creación literaria. La columna es un texto de opinión que nos muestra la actualidad ya interpretada. A través de los ojos del columnista vemos la realidad que él nos describe. Pero la columna, como se ha dicho, no vive apegada generalmente a la realidad del título informativo, sino que sobrevive más allá de la efímera actualidad[188].

A partir de esta afirmación podemos extraer la idea de que la columna de opinión es el subgénero del periodismo escrito que mayor cantidad de valores artísticos puede albergar, pero que, y esto es lo que lo aleja definitivamente del microrrelato, ni es un subgénero propiamente literario y ficcional, como ya hemos explicado antes, ni sus acostumbradas brevedad y narratividad vienen impuestas por el propio género, como sí ocurre en el microrrelato, sino que dependen de aspectos externos, como, por un lado, la ineludible diagramación de las publicaciones en prensa, en las que el espacio disponible es el que condiciona la extensión de los textos y no al revés, y, por otro, la vocación con la que el autor componga su columna, a veces narrativa, sí, pero también en otros casos meramente descriptiva o informativa, ensayística e, incluso, lírica. Es por ello, precisamente, que Irene Andres-Suárez ha distinguido cuatro tipos dentro de las llamadas columnas personales, subjetivas o de opinión –opuestas a las columnas objetivas o analíticas–, que son: la *columna-noticia*, la *columna-ensayo*, la *columna-microrrelato* y la *columna-poema en prosa*[189]. Según Andres-Suárez, en el libro compilatorio de Juan José Millás titulado *Articuentos* (Alba, Barcelona, 2001), lo que

[188] Antonio López Hidalgo, "Realidad y ficción en la columna periodística", *Ínsula*, 703-704, 2005, p 19.
[189] Irene Andres-Suárez, "Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas", *Ínsula*, 703-704, 2005, p. 26.

nos encontramos es una combinación de artículos literarios y columnas de opinión, entre ellas, en su mayor parte, columnas-ensayos, seguidas en cantidad por un conjunto de columnas-noticias, y unas pocas "dotadas de una fuerte carga narrativa y ficcional capaz de acercarlas al microrrelato, como, por ejemplo, «Autofagia», «Nacer» y «Drácula y los niños»"[190], es decir, lo que ella misma denomina columnas-microrrelatos. Desde nuestro punto de vista, no obstante, y en respuesta a la pregunta que la propia autora se plantea en torno a "en qué medida esos microtextos puramente narrativos y ficcionales […] son columnas-microrrelatos o microrrelatos"[191], lo que ocurre es que, a menudo, autores como Millás aprovechan dicho espacio de periodicidad y ubicación predeterminadas que la prensa les brinda no para publicar columnas periodísticas en el más riguroso sentido –ya sean analíticas o de opinión en sus diversos estilos–, sino para publicar auténticos microrrelatos. La columna-microrrelato sería simplemente una variante de la columna, limítrofe pero independiente del género literario del microrrelato. De esta forma parece haberlo entendido también David Lagmanovich, quien se ha referido a los articuentos de Juan José Millás de la siguiente manera:

> El resultado es, a veces, algo así como una columna de opinión injertada con elementos narrativos (con frecuencia, real o fingidamente autobiográficos); otras, una construcción narrativa pura, que pudiera o no haberse publicado en un periódico. […] El nombre elegido, *articuentos*, al indicar que cada texto es una combinación o simbiosis de artículo + cuento, no es enteramente exacto: en todo caso, articuento es el libro íntegro, en el cual hay artículos puros, hay columnas de opinión en las que se usan recursos narrativos, y hay relatos[192].

---

[190] *Ib.*, p. 27. Opina de modo similar otro especialista en los articuentos de Juan José Millas como es Fernando Valls: "Los que aquí se recogen son artículos de opinión porque aparecen como tales en la prensa, no en balde se ocupan de lo que hoy ocurre en España y en el mundo. Pero por los procedimientos retóricos y los motivos que utiliza, a veces están más cerca de los clásicos textos de ficción, de la fábula o del microrrelato fantástico […]. Por lo que en su destilación final sólo queda una lúcida visión crítica de la realidad vertida en la mejor literatura posible hoy en España" (Fernando Valls, "Prólogo: Los articuentos de Juan José Millás en su contexto", en Juan José Millás, *Articuentos*, Fernando Valls, ed., Alba, Barcelona, 2001, p. 10).

[191] Irene Andres-Suárez, "Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas", p. 28.

[192] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 96. Véase Caragh Wells, "Los *articuentos* de Juan José Millás: la crítica democrática", *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 35-37; e Irene Andres-Suárez, "Los microrrelatos de Juan José Millás", en Francisca Noguerol, ed., *op. cit.,* pp. 179-190.

II.- LOS LÍMITES HISTÓRICOS DEL MICRORRELATO: ANTECEDENTES INTERNACIONALES DEL GÉNERO

II.1.- EDGAR ALLAN POE: LOS PRIMEROS PASOS HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UNA TEORÍA SOBRE LA MINIFICCIÓN LITERARIA

En nuestro apartado I.1 ya vimos la relevancia que tiene para nuestro estudio el escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1949), pues no sólo es uno de los primeros teóricos y cultivadores del cuento moderno[193], sino también el iniciador de la reflexión crítica en torno a la creación de minificciones literarias, tanto poéticas como narrativas[194]. En este sentido, su famosa reseña sobre la colección de cuentos titulada *Twice-Told Tales*, de su compatriota y coetáneo Nathaniel Hawthorne (1804-1864), la cual publicó en mayo de 1842 en la *Graham´s Magazine*[195] y que hoy es considerada por muchos como "la primera exposición moderna de las normas que gobiernan el cuento"[196], contiene una pionera elucubración sobre los límites de la extensión que

[193] En la primera mitad del siglo XIX, como señala Josefina Delgado, "en EEUU surge un escritor cuya obra puede englobarse dentro de los postulados románticos: Edgar Allan Poe, cuya práctica narrativa, unida a principios teóricos, sienta las bases del relato contemporáneo en sus expresiones más elevadas. Uniendo el tema del horror a una técnica muy depurada, consigue cuentos donde extensión, tensión e intensidad crean una atmósfera cuya densidad influye en el lector y elimina ideas y situaciones intermedias; al completarse la lectura, se tiene la impresión de que la carga significativa trasciende el mero desarrollo de los acontecimientos narrados" (Josefina Delgado, "Nota preliminar", en *El cuento romántico: Hoffmann, Pushkin, Musset, Poe*, Josefina Delgado, ed., Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, pp. 10-11). Véase, Antonio Martínez Sarrión, "Edgar Allan Poe, inventor del cuento moderno", en *Preferencias*, Javier Lorenzo Candel, ed., Almud, Toledo, 2009, pp. 15-17.

[194] Según Stuart Dybek, escritor estadounidense, "no disponemos de ninguna teoría como el concepto del efecto único de Poe con que valorarlas [las piezas micronarrativas]; ni hay tampoco un modelo tradicional o un patrón por el que juzgarlas" (en Robert Shapard y James Thomas, eds., *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*, Jesús Pardo, trad., Anagrama, Barcelona, 1989, p. 256).

[195] Esta reseña fue posteriormente revisada y ampliada por Poe y publicada bajo el título de "Tale Writing-Nathaniel Hawthorne" en *Godey's Magazine and Lady's Book*, en noviembre de 1847.

[196] Mario A. Lancelotti, *op. cit.,* p. 23. Vienen al caso las apreciaciones de Julio Cortázar sobre la riqueza de las reseñas poeianas: "En *Literatura de revistas*, Poe define la crítica como obra de arte. Para él, una reseña debe dar al lector un análisis y un juicio sobre el tema de que se ocupa, «y alguna cosa que vaya más allá». Consecuente con este criterio, aprovechará casi siempre la reseña (aunque sin tomarla nunca como mero pretexto) para insinuar o proponer principios literarios, enfoques del problema de la creación poética o narrativa, crítica de ideas y de principios" (Julio Cortázar, "Introducción", en Edgar Allan Poe, *Obras en prosa I: Cuentos*, Julio Cortázar, trad., Ediciones de la Universidad de Puerto Rico / Revista de

deben regir los cuentos –y también los poemas– que manifiesta indirectamente la posibilidad de llevar al extremo el grado de concisión de los mismos y de convertirlos en microrrelatos; es decir, que aunque, como es lógico, el género del microrrelato aún no existía como tal, en estas disquisiciones de Poe sobre el género del cuento y la exigencia estética de brevedad que el estadounidense defendía, venía ya implícita la existencia virtual o potencial de la composición de microrrelatos, en los que se explotarían al máximo rasgos como la propia brevedad, en lo que se refiere al ámbito cuantitativo, o, en lo relativo a la cuestión estructural, otros como la pureza, que "se consigue despojándolo [el producto literario] de todo aquello que pueda resultar innecesario, que pueda empobrecer el proyecto y que le impida el logro de su finalidad y plenitud"[197], o la unidad de impresión:

> Poe considera que la unidad de impresión es el requisito esencial y el punto de mayor importancia en la obra literaria. La creación debe mantener una línea sostenida, una deliberada y necesaria uniformidad en su desarrollo, que haga posible el logro del efecto, y lo potencie. Por ello, de acuerdo con el criterio de Poe, si se carece de unidad de impresión no es posible conseguir los profundos efectos que se persiguen, ya que "without a certain continuity of effort –without a certain duration or repetition of purpose– the soul is never deeply moved". Todo esto lo resume en una frase precisa: "There must be the dropping of the water upon the rock"[198].

Asimismo, como también explica el propio Poe, esta unidad de impresión del texto, imprescindible para que el escritor obtenga el efecto deseado en el lector, "no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez"[199]. De esta forma, cabe preguntarse en la actualidad qué mejor género

---

Occidente, San Juan / Madrid, 1956, pp. XC-XCI). Asimismo, "podrá decirse acaso que, dado el mediocre panorama de la literatura vernácula de sus días, no es extraño que Poe acertara en distinguir el trigo de la paja; pero hay algo que él sabía más importante, y es su voluntad de producir críticas y reseñas que fueran «algo más», de aprovechar cualquier libro insignificante [por supuesto, no se refiere Cortázar a *Twice-Told Tales*] para presentar principios personales de estética y aun de ética literaria. En definitiva, esos principios, esos destellos del genio poeiano, son los que siguen dando prestigio a artículos cuyo tema es polvo" (*ib.*, pp. XCIV-XCV).

[197] Francisco Javier Castillo, "En torno a una concepción estética unitaria: los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 11, 1992, p. 35.

[198] *Ib.*, p. 36. Las citas internas las extrae Castillo de Edgar Allan Poe, "*Twice-Told Tales*", en *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol. XIII, James A. Harrison, ed., AMS Press, Nueva York, 1965, pp. 152-153.

[199] Edgar Allan Poe, "Hawthorne", en *Obras en prosa II: Narración de A. G. Pym; Ensayos y críticas; Eureka*, Julio Cortázar, trad., Ediciones de la Universidad de Puerto Rico / Revista de Occidente, San Juan / Madrid, 1956, p. 321.

narrativo que el microrrelato para conseguir, como planteaba Poe, dicha unidad de impresión en busca de la totalidad de efecto y a través de la lectura en una sola sesión.

Sus postulados acerca de la extensión ideal del poema y del cuento parten de la crítica contra la sobrevaloración del esfuerzo que conlleva la elaboración de textos literarios largos, como los poemas épicos o las novelas. Ciertamente, la producción de una obra de larga extensión comporta, como norma general, un trabajo más prolongado en el tiempo, sin embargo, no es este un hecho que se preste a una valoración de carácter estético, pues lo que en el arte debe ser elogiado o desestimado por la crítica no es la cantidad de energía empleada por el artista en el proceso de creación, sino el resultado de este proceso, es decir, la obra de arte propiamente dicha. Como argumentaba Poe, con el que nosotros coincidimos, la calidad de una obra literaria depende de sus características internas y, en última instancia, de si es capaz o no de generar en los lectores tales o cuales efectos, pero no de si es más o menos larga:

> Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos. […] Es cierto que una montaña, a través de la sensación de magnitud física que provoca, nos afecta con un sentimiento de sublimidad, pero no podemos admitir influencia semejante en la contemplación de un libro, ni aunque se trate de *La Columbiada*. […] Admitiendo que tan sostenido esfuerzo haya creado una epopeya, admiremos el esfuerzo (si es cosa de admirar), pero no la epopeya a cuenta de aquél. En tiempos venideros el buen sentido insistirá probablemente en medir una obra de arte por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que le llevó llenar la finalidad o por la extensión del "sostenido esfuerzo" necesario para producir la impresión. La verdad es que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; y todo el trascendentalismo pagano no podrá confundirlos[200].

En esta misma dirección, Poe establece una jerarquía basándose en la mayor o menor capacidad que unos y otros géneros literarios presentan como vehículos de expresión del talento y la genialidad de los escritores. Si bien los cuentos no ocuparían "un lugar tan elevado en la montaña del espíritu"[201] como los poemas, que serían para el estadounidense "la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus

[200] *Ib.*, p. 319.
[201] *Ib.*, p. 323.

posibilidades"[202], sí que encabezarían la lista de los géneros narrativos, ofreciendo, en este ámbito concreto, "el mejor campo para el ejercicio del más alto talento". Poe reconoce, asimismo, que los cuentos, ligados al concepto de 'verdad', frente a los poemas, vinculados a la idea de 'belleza', "tienen un campo mucho más amplio que el dominio del mero poema. Sus productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos y apreciados por el grueso de la humanidad", entre otras cosas, por la versatilidad temática y estilística que representan con respecto a los poemas, limitados, a grandes rasgos, por su naturaleza rítmica.

> Poe no considera los diferentes productos literarios al mismo nivel y establece explícitamente una ordenación estimativa y preferencial en este campo. La base de esta pirámide jerárquica viene ocupada por las obras realistas, que están basadas en "that evil genius of mere matter-of-fact" y contra cuyas "grovelling and degrading assumptions" tiene el crítico que luchar con todos los medios a su alcance. En la parte central, Poe coloca el cuento, que considera el género idóneo dentro de la prosa para que un escritor desarrolle sus posibilidades […].
>
> Por último, el escritor sitúa el poema en la cúspide, considerándolo la composición más pura, espiritual y de mayor esfuerzo[203].

Por otra parte, no se refiere Poe a cualquier tipo de poema o de cuento, como podríamos suponer, sino, particularmente, a aquellos que, limitados por la brevedad de su extensión, afinan al máximo su unidad de impresión y consiguen suscitar en los lectores, de esta forma, los efectos preconcebidos. Así, al igual que manifiesta una clara inclinación por "un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura"[204], expresa también su preferencia por "el cuento en prosa tal como lo practica aquí Mr. Hawthorne. Aludo a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos". Siguiendo este planteamiento, el breve poema rimado se opondría, lógicamente, al poema rimado extenso, el cual, según Poe, "constituye una paradoja", y a otras antiguas composiciones lírico-narrativas como las epopeyas, que "fueron productos de un sentido imperfecto del arte, y su reino ha terminado"; asimismo, en contraposición al cuento

[202] *Ib.*, p. 321 y ss.
[203] Francisco Javier Castillo, *op. cit.,* pp. 34-35. Las citas internas, pertenecientes a Poe, las extrae Castillo de Edgar Allan Poe, "*Undine*", en *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, vol. X, James A. Harrison, ed., AMS Press, Nueva York, 1965, p. 30.
[204] Edgar Allan Poe, "Hawthorne", p. 321 y ss.

breve, estaría la novela, cuya extensión excedería los márgenes adecuados para el mantenimiento de la unidad de impresión:

> Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.

Tampoco desatendió Poe la especulación sobre los límites mínimos de extensión de los poemas y de los cuentos, llegando a la conclusión, para el primer género, de que "la brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable. *In medio tutissimus ibis*", y, para el segundo, de que "la brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud". En el fondo, lo que hace Poe es defender, como bien comenta Francisco Javier Castillo, un código creativo general en el que "se impone, pues, un concepto equilibrado de la extensión, que permita a la producción literaria la consecución de la unidad de impresión, de forma que ésta no se vea amenazada por elementos exteriores o internos, como el cansancio o la interrupción"[205].

No obstante, aunque es verdad que un relato cuyo tiempo de lectura mínimo se sitúa en la media hora, como señalaba Poe, no puede constituir un microrrelato, quizá él mismo vislumbrase ya desde entonces, más o menos conscientemente, la posibilidad de aumentar aún más el grado de concisión y de conjugar así en un mismo relato la unidad de impresión –relacionada con el factor psicológico y emocional del lector– y la unidad de percepción –asociada a la parte sensitiva y visual de este último–. Teóricamente, parece lógico concluir que esta conexión se daría a la perfección mediante la lectura, en una sola sentada, como no puede ser de otra manera, de un microrrelato impreso en una única página –de ahí que algunos críticos e investigadores hayan decidido apostar por

[205] Francisco Javier Castillo, *op. cit.,* p. 36.

este criterio a la hora de determinar el límite máximo de extensión del género[206]–. Si esto no lo entrevió Poe, sí que, al menos, abrió la espita para que otros autores posteriores así lo hiciesen. Si bien puede ser comprensible, aunque no estemos de acuerdo, que "un poema *demasiado* breve podrá lograr una impresión vívida, pero jamás intensa o duradera"[207], no ocurre lo mismo en el caso del género del microrrelato, cuyos mejores exponentes han demostrado que no solo son capaces de generar los efectos previstos (e imprevistos) por el escritor, sino que, además, tienen un efecto multiplicador de los mismos. Si en los cuentos "no debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido"[208], muchísimo menos en los microrrelatos, en los que

> cada palabra, cada frase es una tecla cuya presión arranca resonancias con vibraciones muy especiales. La locución latina "multa paucis" ('mucho en pocas palabras') viene como anillo al dedo al intentar trazar los rasgos esenciales del estilo del minicuento. En él el discurso, esencialmente connotativo, es capaz de aprehender y estructurar todas las tensiones existenciales con un arte aplicado a la hondura cualitativa más que a la extensión cuantitativa. De ahí se evidencia su semejanza con la poesía, pues, como el poema, asedia la existencia humana, dándole una forma de totalidad, susceptible de ser percibida sintéticamente en una instantánea[209].

En la propia obra narrativa del escritor estadounidense hallamos algunos relatos que, dentro del ámbito anglosajón, pueden y deben ser considerados como pioneros en la historia general de la micronarrativa, como de hecho ya comienzan a plantear seriamente no solo los propios estudiosos y creadores estadounidenses de la minificción literaria, sino los investigadores y escritores hispánicos, entre ellos, David Roas, quien ha observado que

> la progresiva intensificación de la brevedad ha sido una de las constantes evolutivas del cuento literario a lo largo de su historia. El propio Edgar Allan Poe, junto a relatos extensos, publicó textos de gran brevedad: "The Oval Portrait" (1842), de cuatro páginas, "Shadow: A Parable" (1835), y "Silence: A Fable" (1837), ambos de tres páginas escasas. Nótese, además, que en estos dos últimos cuentos Poe se adelanta a lo

[206] Véase *supra*, pp. 36-37.
[207] Edgar Allan Poe, "Hawthorne", p. 321.
[208] *Ib.*, p. 322.
[209] Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", p. 75.

que será un recurso habitual entre muchos autores de microrrelatos en la segunda mitad del siglo XX: el juego intertextual con formas narrativas hiperbreves tradicionales (la parábola, la fábula, el bestiario, etc.)[210].

El propio Nathaniel Hawthorne, inspirador de las reflexiones de Poe en torno a la composición de cuentos, dejó escritos en sus conocidos *Cuadernos*, los cuales se fueron publicando póstumamente, textos que han ido siendo integrados con el paso del tiempo en distintas antologías dedicadas a la minificción literaria. Así, por ejemplo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en la célebre antología titulada *Cuentos breves y extraordinarios* (Losada, Buenos Aires, 1953), compilaron seis textos de Hawthorne extraídos de estos *Cuadernos*[211], y, más recientemente, Eduardo Berti, en su antología titulada *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*, otros dos textos titulados por el editor como "La orden" y "El anillo", los cuales me permito reproducir aquí:

LA ORDEN

Un hombre de muy férrea personalidad ordena a otro, bajo su dominio, que ejecute cierto acto. El primero muere de pronto; el segundo sigue ejecutando ese acto por el resto de sus días[212].

EL ANILLO

Gordier, un muchacho de la isla de Jersey, le estaba haciendo la corte a una muchacha de Guernesey. Viajó a la isla con la intención de casarse. Desapareció entre la playa y el hogar de su amada, y encontraron su cadáver junto a las rocas. Tiempo después, Galliard, un comerciante de Guernesey, empezó a cortejar a la joven, por más que ella siempre había sentido antipatía por él. Le obsequió un hermoso anillo. La madre de Gordier, al enterarse de esto por azar, recordó que su difunto hijo había comprado un anillo idéntico con la intención de obsequiarlo a su amada. La muchacha murió apenas haberse enterado de esto; y Galliard, sospechoso de haber matado a Gordier, se suicidó[213].

[210] David Roas, *op. cit.,* p. 68.
[211] Nathaniel Hawthorne, "Argumentos anotados por Nathaniel Hawthorne", en *Cuentos breves y extraordinarios*, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, ed., Losada, Buenos Aires, 1973, pp. 18-19.
[212] Eduardo Berti, ed., *op. cit.,* p. 172.
[213] *Ib.*, p. 173.

No obstante, lo que en dichos *Cuadernos* encontramos, como el mismo Berti nos cuenta y de lo que estos dos textos aquí reproducidos dan testimonio, no son microrrelatos en estricto sentido, sino "«gérmenes de relatos», como los llamaba Valéry Larbaud, o los «argumentos y proyectos», como los llama Malcolm Cowley"[214]. Sin embargo, siguiendo al mismo Berti, traductor y editor, concretamente, de los *American Notebooks*, compuestos por Hawthorne entre 1835 y 1853 (les seguirían los *Cuadernos ingleses* y los *Cuadernos franceses e italianos*), "entre un «germen» de Hawthorne y «El dinosaurio» de Monterroso («Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí») la diferencia mayor tal vez sea la intención del autor. El cuento hiperbreve se ofrece como logrado, el apunte como aproximación. Un lector desinformado, no obstante, leería ambos sin hacer la distinción"[215].

Otros autores estadounidenses que Berti incluye en su antología son, por este orden, Ambrose Bierce (1842-1914), con "Mala suerte" y "Ladrón", extraídos de sus *Fantastic Fables* (1899); Thomas Brackett Reed (1839-1902), con "Fuego bajo", sacado de su libro *Modern Eloquence*, *vol. II: After-Dinner Speeches* (1900); Mark Twain (1835-1910), con "El lamento de la viuda", cuya procedencia exacta no aclara Berti; Stephen Crane (1871-1900), con "El fallo del sabio", hallado en *The Open Boat and Other Tales of Adventure* (1898); Henry van Dyke (1852-1933), con "La justicia de los elementos", cuya procedencia tampoco especifica el editor; y Robert W. Chambers (1865-1933), con "Destino", tomado de *The King in Yellow* (1895). No es de extrañar, como asevera David Roas, que, varias décadas más tarde, en 1948, se publicase en los Estados Unidos "la que podríamos calificar de primera antología de microrrelatos: Barthold Fles (ed.), *The Best Short Short Stories from Collier's* (The World Publishing Company, Cleveland / Nueva York)"[216], que compilaba los microrrelatos que desde 1925 venía publicando la famosa revista *Collier's*.

---

[214] Eduardo Berti, "Prólogo: Los cuadernos del ermitaño", en Nathaniel Hawthorne, *Cuadernos norteamericanos*, Eduardo Berti, ed., Belacqua, Barcelona, 2007, p. 7.

[215] *Ib.*, p. 26. En esta misma línea, insiste Berti en que "llenos de tesoros ocultos, los *Cuadernos norteamericanos* asombran por su calidad pero asimismo por su variedad, ya que incluyen desde frases aisladas hasta fragmentos extensos, desde numerosas ideas para cuentos o novelas hasta anotaciones personales o párrafos puramente descriptivos, estos últimos influidos a las claras por el *Walden* de Thoreau.

[…] De las casi quinientas páginas de los *American Notebooks*, se incluye aquí una selección que da neta preferencia a los pequeños relatos o esbozos de relatos, en desmedro de aquellos pasajes donde el autor parece dedicarse más al mundo de la naturaleza que a los conflictos del mundo humano" (*Ib.*, p. 9).

[216] David Roas, *op. cit.,* p. 74.

El mismo David Roas, uno de los impulsores de las investigaciones de carácter internacionalista y comparatista en torno al microrrelato, ha acertado al situar entre los más importantes pioneros mundiales en la práctica y teorización sobre la extensión ideal del cuento y sus correspondiente implicaciones estructurales, al ruso Antón Chéjov (1860-1904), muchas de cuyas cartas contienen reflexiones y consejos al respecto y varios de cuyos relatos están por debajo de lo que venía siendo la extensión habitual en su contexto:

> Si bien, pues, esa búsqueda de lo esencial se produce desde los inicios del cuento literario, no será hasta las últimas décadas del siglo XIX cuando ese proceso se generalice gracias a las obras de un buen número de autores, muchos de ellos canónicos, que apostaron por la narrativa hiperbreve. Chéjov es un buen ejemplo de ello: sus relatos "En el departamento de correos", "Veraneantes" y "Mala suerte" ocupan tan sólo dos páginas. Ese proceso de reducción no tiene simplemente implicaciones estéticas, sino que también está ligado a las propias exigencias de brevedad de las publicaciones periódicas, cuyo desarrollo es paralelo al crecimiento del cuento como género independiente: la prensa decimonónica contribuyó de forma decisiva a la configuración de los caracteres esenciales del cuento como género literario[217].

Algunos de los fragmentos de este conjunto de cartas al que hacemos alusión ofrecen, tal y como indican Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares al introducir la traducción de algunos de ellos por parte del primero, un panorama bastante amplio en relación con el concepto que Chéjov manejaba sobre el género del cuento y manifiestan una defensa por su parte de la concisión del discurso narrativo, así como otros aspectos vinculables hoy en día a la creación de microrrelatos.

La correspondencia entablada con su hermano Alexander Chéjov, por ejemplo, es representativa de ello. A través de esta, le recomienda a su hermano cosas como las

[217] David Roas, *op. cit.,* p. 68. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan advierte que "es frecuente, y acertado, referirse a Poe como el iniciador del cuento moderno –por oposición al cuento tradicional–. Según esta idea, Poe establecería las características específicas del cuento moderno, algunas de las cuales están más abajo apuntadas. Pero aun así no podemos adscribírselas exclusivamente a él, pues Chéjov, Hoffman, Gógol o Melville están también definiendo desde la práctica el relato breve moderno. No se puede atribuir a ninguno de ellos la paternidad exclusiva de este; más bien son escritores que están abriendo caminos, en algunos casos paralelos o casi convergentes, y de los que se aprovecharán escritores posteriores. Tan moderno es Poe como Chéjov, a pesar de que sus ideas estéticas y sus cuentos no guarden gran similitud. Ahora bien, los medios empleados para pasar del cuento tradicional al moderno los emparenta, aunque dichos medios sean bien distintos" (Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, Ediciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999, nota al pie 352, p. 233).

siguientes: "En mi opinión, una verdadera descripción de la naturaleza debe ser breve, poseer carácter y relevancia. […] Primero que nada, evita describir el estado interior del héroe; tienes que tratar de que se aclare a partir de sus acciones. No es necesario retratar demasiados personajes"[218] (10 de abril de 1886); "Pon tus talentos a trabajar y cambia el título del cuento. ¡Abrevia, hermano, abrevia! Comienza por la segunda página. El cliente en la tienda no desempeña ningún papel en la historia; entonces, ¿por qué concederle una página entera? Recorta el cuento a la mitad de su extensión actual" (9 de junio de 1892). Asimismo, en una carta dirigida a I. L. Shcheglov afirmaba lo siguiente: "No debes dar al lector ninguna oportunidad de recuperarse: tienes que mantenerlo siempre en suspenso. […] Las obras largas y detalladas tienen sus propios fines particulares, que por supuesto requieren de la ejecución más cuidadosa […]. Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado, porque… porque… No sé por qué" (22 de enero de 1888). Sobre la ardua tarea del escritor de relatos breves y el papel que los lectores de este tipo de composiciones deben cumplir, también meditó Chéjov en, por poner algunos ejemplos, una carta destinada a V. G. Korolenko y fechada el 9 de abril de 1888, donde comenta cómo intentó acortar y pulir un relato con el fin de hacerlo más ameno, otra de igual fecha para A. N. Pleshcheyev, en la que explica el concienzudo trabajo que le estaba acarreando la elaboración de, suponemos, el mismo relato anterior, u otras dos cartas escritas para A. S. Souvorin en las que, respectivamente, manifiesta su preocupación porque un cuento, compuesto para el *Sieverny Viestnik*, le vaya a quedar demasiado largo (27 de octubre de 1888), y la necesidad de que los cuentos sean compactos y se apoyen "sobre la capacidad del lector para añadir por sí mismo los elementos subjetivos de que carece el cuento" (1 de abril de 1890). En una interesante carta dirigida a E. M. Sh. y fechada el 17 de noviembre de 1895, insistirá nuevamente en cuestiones relacionadas con las exigencias técnicas que la narrativa breve impone, como la intensidad de los finales o la habilidad de los escritores para pulir al máximo sus obras, cual si fueran escultores trabajando sobre el mármol:

> Me gusta todo en ese cuento, a excepción del final, donde me parece que falta fuerza […]. Usted como escritor tiene un defecto, y uno verdaderamente grave. En mi opinión es éste: usted no corrige ni elabora sus obras y por eso resultan con frecuencia adornadas y sobrecargadas. Sus obras carecen de la condensación que da vida a las

[218] Antón Chéjov, "Cartas sobre el cuento", Carlos Pacheco, trad., en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *op. cit.,* p. 318 y ss.

> cosas breves. En sus cuentos hay habilidad, hay talento y sentido literario, pero muy poco arte. Usted reúne a sus personajes de manera correcta, pero no de manera plástica. O es usted demasiado perezoso o no quiere amputar de un solo golpe todo lo que es inútil. Para esculpir un rostro en un bloque de mármol, hay que desbastar la piedra bruta hasta remover de ella todo lo que no sea ese rostro.

Algunas de las cartas que envió a Máximo Gorki también destacan en este sentido. En una de ellas, fechada el 3 de diciembre de 1898, incluso después de manifestarle a su compatriota la sincera admiración que le produce su obra, le achaca una innecesaria desmesura en sus pasajes descriptivos: "Debo comenzar diciendo que usted, en mi opinión carece de autocontrol. […] Esta carencia de autocontrol se hace especialmente evidente en las descripciones de la naturaleza con las que suele interrumpir sus diálogos; cuando uno lee estas descripciones, desea que fueran más compactas, digamos unas cuantas líneas más breves". De igual modo, en otra carta del 3 de septiembre de 1899, le ofrece a Gorki "un consejo más: al corregir las pruebas, tacha muchos de los sustantivos y adjetivos. Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto. […] Y una escritura bien lograda, en un cuento, debería ser captada inmediatamente, en un segundo". Por último, podemos decir que las críticas de Chéjov se extendían, por supuesto, hacia su propia obra, como demuestra una carta del 19 de noviembre de 1899 y cuyo destinatario era V. A. Posse, en la que habla de la composición de un cuento muy breve que está llevando a cabo para la revista *Zhizn* y manifiesta su preocupación por la impresión que puede provocar en los lectores: "Ocupa sólo tres páginas impresas, aunque incluye una multitud de personajes, y mucha acción. Me da la impresión de algo apretujado, así que tendré que trabajarlo más para que esa impresión no sea tan fuerte". Como vemos, la idea que tiene Chéjov para solventar esa "impresión de algo apretujado" no es la de ampliar la extensión del texto, que sería el camino más fácil, sino "trabajarlo más", es decir, seguir profundizando en lo esencial y reduciendo o eliminado lo accesorio. Hay que tener en cuenta, no obstante, que ese límite de las tres páginas quizá viniese impuesto por la propia revista en la que iba a ser publicado este relato, como tantos otros que el ruso compuso para su publicación en prensa y que fueron más breves incluso que el comentado, tal es el caso de, por poner un ejemplo significativo, "Lo timó (una anécdota muy antigua)", que apareció por primera vez en el número 25 de la revista *Oskolki*, en 1885. Lo reproduzco a continuación:

LO TIMÓ (UNA ANÉCDOTA MUY ANTIGUA)

En tiempos de antaño, en Inglaterra, los criminales condenados a la pena de muerte gozaban del derecho a vender en vida sus cadáveres a los anatomistas y los fisiólogos. El dinero recibido de esta forma ellos se lo daban a sus familias o se lo bebían. Uno de ellos, atrapado en un crimen horrible, llamó a su lugar a un científico médico y, tras negociar con este hasta el hartazgo, le vendió su propia persona por dos guineas. Pero, al recibir el dinero él, de pronto, se empezó a carcajear…

– ¿De qué se ríe? –se asombró el médico.

– ¡Usted me compró a mí como un hombre que debe ser colgado –dijo el criminal riéndose a carcajadas–, pero yo lo timé a usted! ¡Yo voy a ser quemado! ¡Ja, ja![219]

Llegados a este punto, podemos interpretar que Chéjov, con respecto a Poe, presenta una mayor preeminencia en lo que se refiere a la práctica de la micronarrativa, con composiciones como "Lo timó (una anécdota muy antigua)", entre otras, pero que, en cambio, el estadounidense constituye, desde el punto de vista teórico, un pilar mucho más consistente en relación con el establecimiento de los principios que debían regir la elaboración de cuentos modernos e, indirectamente, de microrrelatos. Una de las pruebas más evidentes de la solidez de la teoría sobre el relato breve de Poe es su constancia en el tiempo. De esta forma, en otros dos importantes ensayos posteriores a la reseña de *Twice-Told Tales* como fueron "The Philosophy of Composition" (publicado en abril de 1846 en *Graham's Magazine*) y "The Poetic Principle" (conferencia leída por primera vez el 20 de diciembre de 1848 en la Sala Howard del Liceo Franklin, en Providence, Rhode Island), por poner dos ejemplos representativos, insistirá nuevamente en las tesis que, años antes, había expuesto en aquel trabajo de 1842[220].

[219] Antón Chéjov, "Lo timó (una anécdota muy antigua)", en Eduardo Berti, ed., *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*, p. 200.

[220] Como advierte Francisco Javier Castillo, "la doctrina estética de Poe aparece recogida en tres niveles diferenciados. De una parte, figura de modo expreso en sus ensayos y anotaciones sobre el hecho literario; de otra parte, se encuentra aplicada y desarrollada en su amplia colección de reseñas críticas, y también se refleja, de forma práctica, en sus poemas y relatos. Se trata de una concepción literaria sobre la que se han formulado a lo largo del tiempo numerosas apreciaciones, diferentes en tono, profundidad e intenciones y, así, mientras en algunos casos el ideario estético del escritor norteamericano no parece merecer otros calificativos que los de mimético, parcial, ineficaz y estrecho, en otras ocasiones, en cambio, es considerado como una doctrina relevante, firmemente arraigada en el escritor, un ideario que intenta ser una respuesta personal y sincera tanto a las cuestiones superficiales como a la esencia misma del arte de escribir y cuya característica más relevante reside en su carácter unitario y global" (Francisco Javier Castillo, *op. cit.,* pp. 33-34).

Así pues, en "Filosofía de la composición", que es un comentario sobre la génesis y construcción de su poema "El cuervo" (publicado inicialmente en el diario neoyorquino *The Evening Mirror* el 29 de enero de 1845), vuelve a redundar sobre la necesidad de la justa extensión del texto para conseguir la unidad de impresión y de lectura, con el objetivo último de producir en el lector el efecto deseado y previamente elegido por el escritor: "Lo primero a considerar fue la extensión. Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad"[221]. Reitera, al mismo tiempo, que "la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema. […] Esa intensa y pura elevación del *alma* –no del intelecto o del corazón–", mientras que "el propósito Verdad, o satisfacción del intelecto, y el propósito Pasión, o excitación del corazón, aunque alcanzables hasta cierto punto en poesía, lo son mucho más fácilmente en prosa".

Francisco Javier Castillo nos explica que la doctrina literaria de Poe tiene sus fuentes en los textos teóricos de grandes autores románticos, como los británicos Wordsworth, con su "Preface" a las *Lyrical Ballads* (1800, 1802), Coleridge, con su *Biographia Literaria* (1817), o Shelley, con *A Defence of Poetry* (de publicación póstuma en 1840), o el alemán August W. Schlegel, con su obra *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1817). Este mismo investigador, sin embargo, reconoce que "a pesar de la amplia y reconocible huella de los presupuestos del romanticismo europeo, también se trata de una formulación teórica que es, en cierto modo, novedosa y que tiene mucho de elaboración personal. En este sentido, no hay que olvidar que, en el campo de la narrativa breve, las consideraciones doctrinales que Poe formula sobre esta especialidad literaria lo convierten en el primer teórico del género"[222] y, desde nuestro punto de vista, también en el primer crítico sobre lo que con el tiempo vendríamos a denominar como minificción literaria.

Tanto por su defensa estética de la concisión, como por los planteamientos técnicos que, en su misma "Filosofía de la composición", cuestionan la elaboración de las obras literarias por medio de la inspiración, en favor de su ejecución meditada y analítica, Poe rompía con determinados preceptos propios del neoclasicismo y del romanticismo, tal y como ya señaló Julio Cortázar en su momento: "Su economía es de

[221] Edgar Allan Poe, "Filosofía de la composición", en *Obras en prosa II*, p. 225 y ss.
[222] Francisco Javier Castillo, *op. cit.,* p. 34.

las que sorprenden en tiempos de literatura difusa, cuando el neoclasicismo invitaba a explayar ideas e ingenio so pretexto de cualquier tema, multiplicando las digresiones, y la influencia romántica inducía a efusiones incontroladas y carentes de toda vertebración. Los cuentistas de la época no tenían otra maestra que la novela, que lo es pésima fuera de su ámbito propio"[223].

En una pequeña y poco conocida nota crítica de Poe, titulada "The Plot –a definition–" y situada cronológicamente entre 1830 y 1840, el estadounidense sintetiza algunas de las propuestas desarrolladas en sus trabajos críticos de mayor envergadura y nos ofrece, a su vez, una definición del concepto de 'trama' que incide en aspectos tan importantes como la necesaria precisión de los datos aportados y su correcta y cohesionada disposición en el discurso narrativo: "En su acepción más rigurosa, trama es aquel conjunto del cual ni un solo átomo componente puede ser removido, ni un solo átomo componente puede ser desplazado, sin arruinar el todo; y a pesar de que una trama suficientemente buena puede ser construida sin atención al rigor total de esta definición, ella sigue siendo la definición que cualquier artista verdadero debería tener en mente, e intentar siempre alcanzarla en sus obras"[224]. Asimismo, Poe insiste también aquí en desestimar la inspiración como fundamento de la creación literaria en beneficio de los mecanismos propios de una realización planificada:

> La mayoría de los autores se sientan a escribir *sin* un designio fijo, confiándose a la inspiración del momento; no hay, por tanto, que sorprenderse de que la mayoría de los libros carezcan de valor. Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado hubiera sido establecido. El desenlace [*dénouement*] en la narrativa, el efecto buscado en todas las demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera –o formara parte de una oración tendiente– hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto[225].

Como planteábamos más arriba, también en el ensayo titulado "El principio poético", a través del cual Poe se proponía principalmente "llamar la atención sobre

---

[223] Julio Cortázar, "Introducción", p. LXXVI. Véase Hervey Allen, *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe*, Rinehart, Nueva York, 1949.
[224] Edgar Allan Poe, "Sobre la trama, el desenlace y el efecto", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *op. cit.,* p. 314.
[225] *Ib.*, p. 313. Véase José Manuel Trabado Cabado, "Poe y la creación de un programa estético. El cuento y el poema como ejemplos de «escritura premeditada»", en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de León, León, 2005, pp. 73-78.

algunos de esos poemas menores, ingleses o norteamericanos que mejor se adaptan a mi gusto o que han impresionado más hondamente mi imaginación. Por su puesto que, al decir «poemas menores», aludo a poemas de corta extensión"[226], redunda el estadounidense en algunas de estas mismas ideas que hemos venido comentando, como las condiciones ideales de la extensión de los textos, en este caso poéticos, la crítica contra el "sostenido esfuerzo" como criterio de valoración de las obras literarias o la conexión entre el concepto de 'belleza' con la poesía –la cual define en este trabajo como "la *Creación Rítmica de Belleza*"[227]– y el de 'verdad' con la prosa narrativa. En la teoría de Poe, el poema se sustenta, esencialmente, en una estructura basada en el ritmo y la musicalidad y se rige por la búsqueda de la belleza. El relato, por otra parte, se construye a través de la sucesión razonada de hechos, admite una mayor variedad de tonos, temas y motivos literarios y se orienta hacia la búsqueda de la verdad, que no de la moraleja. En el prefacio a la edición de 1831 de *Poems* –poemario dedicado a sus excompañeros de la academia militar de West Point–, una carta dirigida a un tal señor B. (se piensa que puede ser Elam Bliss, impresor del libro), Poe hacía la siguiente afirmación: "La música, combinada con una idea placentera, es poesía; la música, sin la idea, es simplemente música; la idea, sin la música, es la prosa, a causa de su naturaleza propiamente definida"[228].

No obstante, aunque Poe, poeta y narrador, parecía tener muy clara la diferencia de características y funciones de la lírica y de la narrativa, a menudo algunas de sus composiciones desbordan las fronteras por él mismo demarcadas, lo que ocurre, además, de tres maneras distintas: al cargar Poe algunos de sus relatos de rasgos propios de la poesía, como veremos luego; al insertar en muchos de sus poemas componentes de carácter narrativo (piénsese en poemas como "Ulalume", de 1847, "Anabel Lee", de 1849, o el mismo "El Cuervo"); o al intercalar poemas en varios de sus relatos (sirvan de ejemplo "Ligeia", de 1838, "The Fall of the House of Usher", de 1839, o "The Assignation", de 1845). Asimismo, el estadounidense se valió de muchos de los postulados de su teoría narrativa –expuesta, principalmente, en su reseña de *Twice-Told Tales*– también para desarrollar su doctrina poética –desplegada, como hemos visto, en trabajos como "The Philosophy of Composition" o "The Poetic Principle"– y viceversa.

Dos de los relatos más breves de Poe, señalados por David Roas en una cita

[226] Edgar Allan Poe, "El principio poético", en *Obras en prosa II*, p. 193.
[227] *Ib.*, p. 201.
[228] Edgar Allan Poe, "Carta a B…", en *Obras en prosa II*, p. 292.

anterior como precursores del microrrelato, resultan representativos de esta carga poética introducida por Poe en sus obras narrativas: "Shadow: A Parable" (1835) y "Silence: A Fable" (1837, publicado originalmente como "Siope"), pues, como indica Francisco Javier Castillo, "el lenguaje narrativo ofrece en estos casos una manifiesta riqueza, con un tratamiento rítmico de los períodos sintácticos, vocabulario elevado y elaboración lingüística, que son elementos característicos de la poesía"[229]. Ciertamente, la brevedad de estos textos, sumada a dichos valores poéticos, acercan bastante estos relatos al poema en prosa. Otros críticos de la obra de Poe como Julio Cortázar o, más recientemente, el investigador José Manuel Trabado Cabado han analizado también el componente lírico presente en algunos cuentos de Poe. Cortázar, sin embargo, después de admitir que "técnicamente, su teoría del cuento sigue de cerca la doctrina poética", no duda en aseverar que

> los cuentos-poema, los cuentos "artísticos" no son para Poe verdaderos cuentos. La belleza es el territorio del poema. Pero, en cambio, la poesía no puede hacer un uso tan eficaz de "el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos". Poe defiende a renglón seguido los "cuentos efectistas" a la manera de los que deleitaban (haciéndolos temblar) a los lectores del *Blackwood's Magazine* y las restantes revistas literarias escocesas e inglesas de comienzos de siglo. Como se verá por la lectura de sus cuentos completos, él fue siempre fiel a este deslinde de terrenos, por lo menos en su obra. No tiene un solo cuento que pueda considerarse nacido de un impulso meramente estético –como tantos de Wilde, de Henri de Régnier, de Rémy de Gourmont, de Gabriel Miró, de Darío–. Y el único que roza este campo en el plano verbal, en su ritmo de poema en prosa –aludimos a *Silencio*–, lleva como subtítulo: *una fábula*[230].

Este espacio de convergencia, representado por un texto como "Silence", en el que lirismo y narratividad se funden en un formato breve, dando lugar a una obra situada genéricamente entre el microrrelato lírico y el poema en prosa narrativo, resulta ser también el punto en el que se cruzan, estilísticamente, las obras de Poe y de Baudelaire[231], al que el mismo Cortázar vio, en muchos sentidos, como una especie de doble del estadounidense en Francia. Desde luego, son muchos los aspectos ideológicos y estéticos que unían a uno y otro autor, entre ellos, algunos de los que Ramón Gómez

[229] Francisco Javier Castillo, *op. cit.,* p. 47.
[230] Julio Cortázar, "Introducción", p. LXXIII.
[231] Véase José Manuel Trabado Cabado, "La cercanía entre el cuento y el poema en prosa: Baudelaire y Poe", en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, pp. 82-88.

de la Serna destacó en su biografía de Poe, titulada *Edgar Poe. El genio de América* (Losada, Buenos Aires, 1953): cierto elitismo traducido en "ese desprecio por las multitudes materializadas y mecanizadas"; el escepticismo frente al progreso tecnológico y, supuestamente, también social, propio de la época; la confianza, por otra parte, en que "la imaginación es la reina de las facultades"; así como una visión o "una contextura del mundo extraña y pura"[232], basada, a su vez, en un profundo sentido del individualismo y de la subjetividad y "que no puede ser de grupo ni de escuela, que tiene que ser impar, siempre impar, siempre interpretada por hombres únicos y solitarios, como fueron únicos y solitarios Edgar Poe y Carlos Baudelaire"[233]. Podríamos añadir aquí, además, otras concomitancias entre ambos escritores, como son dos de las características del pensamiento de Poe señaladas por Cortázar, pero que, indudablemente, son aplicables también a Baudelaire: la reivindicación de "los derechos del arte, erigiendo como módulo de toda creación poética y literaria la libertad más absoluta del autor, independiente de normas históricas, de compromisos temporales, de las modas y preceptos al uso de castas intelectuales o económicas", y la defensa de "la pureza del arte como el principio mismo de la creación, y esta pureza la fijará en normas y la reclamará a través de continuas denuncias"[234]. Como es lógico, estas posturas ideológicas y estéticas adoptadas por el estadounidense y el francés los condujeron a la marginación de determinados círculos sociales y literarios, tal y como le ocurrió a algunos otros de los autores que Gómez de la Serna menciona en su trabajo por ver también en ellos la influencia de Poe[235]: Nerval (1808-1855), Barbey d'Aurevilly (1808-1889), Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), Oscar Wilde (1854-1900) y Paul Valèry (1871-1945)[236].

La recepción y la difusión de la obra literaria de Poe en Europa se produjeron gracias, sobre todo, a Baudelaire, que, si bien no fue ni el primer analista ni el primer traductor de la obra del estadounidense en Francia, sí que fue el de mayor trascendencia. No sólo destaca su traducción de dos colecciones de cuentos de Poe: *Histoires*

---

[232] Ramón Gómez de la Serna, "Epilogales: Poe y Baudelaire", en *Edgar Poe. El genio de América*, en *Obras completas*, vol. XIX: *Retratos y biografías IV: Biografías de escritores (1930-1953)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2002, p. 949.
[233] *Ib.*, p. 953.
[234] Julio Cortázar, "Introducción", p. XCV.
[235] En relación a la influencia de Poe sobre Baudelaire y otros escritores franceses de la época, véase Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Slatkine Reprints, Genève, 1979.
[236] En su antología de microrrelatos, Eduardo Berti recoge un texto de Villiers de L'Isle Adam, titulado "Antonia" (perteneciente a *Contes cruels*, de 1888), y dos de Oscar Wilde, titulados "El hombre que contaba historias" (cuya procedencia no aclara) y "Narciso" (extraído de *Poems in Prose*, de 1881).

extraordinaires (1856) y *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857), cuya lectura "permite una visión general amplia y exacta del quehacer literario del autor norteamericano. […] No es extraño que con una muestra escogida tan completa las traducciones españolas se basen en las del autor francés"[237], sino también sus cuatro trabajos críticos sobre la vida y la obra del escritor estadounidense: "Edgar Poe: Révélation Magnétique. Introduction" (una introducción a su traducción del relato de Poe titulado "Mesmeric Revelation" publicada en *La Liberté de Penser* el 15 de julio de 1848), "Notice sur la traduction de «Berenice» d' Edgar Poe" (publicado en *Illustration* el 17 de abril de 1852), y "Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres" y "Notes nouvelles sur Edgar Poe" (publicados como prólogos de *Histoires extraordinaires* y *Nouvelles histoires extraordinaires* respectivamente, aunque del primero habían aparecido algunas partes en marzo y abril de 1852 en la *Revue de Paris*). No obstante, el descubrimiento de Poe por parte de Baudelaire tuvo lugar debido a las previas aportaciones de críticos y traductores franceses como Gustave Brunet, que en 1844 publicó en *La Quotidienne* una traducción versionada del cuento "William Wilson" titulada "James Dixon, ou la funeste resemblance", o E. D. Forgues, que no sólo tradujo y publicó en 1846 en *Le Commerce* algunos fragmentos de las obras de Poe, sino que también elaboró un artículo sobre las mismas sirviéndose de algunos de los datos aportados por el estadounidense Evert Duyckink en su breve introducción a la docena de cuentos de Poe que editó en 1845. Dado que en su traducción de aquellos fragmentos no se mencionaba a Poe por ninguna parte, Forgues fue acusado de plagio. Sin embargo, como pone de manifiesto Guerrero-Strachan al respecto, "la controversia despertó un mayor interés por parte de los lectores franceses e hizo que Baudelaire se fijara en él [Poe] y se interesara por su obra […] Si comparamos las historias incluidas en la edición americana de 1845 y la traducción baudeleriana, nos percatamos de que la primera ha servido de base para la segunda. Baudelaire conoció la obra del norteamericano gracias al revuelo creado por el posible plagio de Forgues y por su recensión. De ahí pasó a conocer la edición de 1845 de los cuentos de Poe"[238], entre ellos, "Mesmeric Revelation" y "Berenice", cuyas traducciones baudelerianas fueron acompañadas por los dos trabajos críticos que ya antes mencionamos y de los que el mismo Baudelaire dio cuenta en una carta del 27 de marzo de 1852, en la que le contaba a su madre lo siguiente: "He encontrado un autor norteamericano que ha despertado en mí una

[237] Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *op. cit.,* p. 82.
[238] *Ib.*, p. 25.

increíble simpatía, y he escrito dos artículos sobre su vida y sus obras"[239]. Cabe decir, asimismo, que antes de la publicación en 1856 de *Histoires extraordinaires* ya existía en Francia un libro editado por A. Borghers en 1853 que recogía cuentos de Poe traducidos al francés, además de otro de Isabelle Meunier supuestamente publicado en 1846 y del que se tienen algunas noticias, pero cuya verdadera existencia nunca ha podido ser ratificada[240].

> Todo lo dicho es de gran importancia en el caso de la influencia de Edgar A. Poe en la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX. Entonces muy pocos conocían la lengua inglesa, e incluso para aquellos que la conocían –el caso de Galdós–, el primer encuentro con el escritor americano le vino de la traducción francesa realizada por Baudelaire. Por lo que se refiere a la estimación crítica se advierten dos momentos bien diferenciados, uno primero –el de los años 1858-1899– que es el que vamos a analizar y otro posterior en el que se incide sobre el lado maldito y genial del poeta, con todas sus consecuencias. Lo curioso no es sólo que se refieran a los mismos cuentos, sino que parten de la misma reseña crítica, la de Baudelaire[241].

En efecto, las primeras traducciones de la obra de Poe en España se realizaron a partir del francés, esto es, de Baudelaire, y no de las ediciones originales en lengua inglesa. Asimismo, tanto las incipientes aproximaciones a la biografía del estadounidense como las interpretaciones iniciales que se hicieron de su obra se apoyaron, sin duda alguna, en los trabajos críticos elaborados también por el escritor francés. Así ocurrió, por ejemplo, con la primera edición española de los cuentos de Poe, titulada, cómo no, *Historias extraordinarias* (Imprenta Luis García, Madrid, 1858) y confeccionada por Nicasio Landa, quien, además, precedió los cuentos de un prólogo crítico escrito por él mismo, que es, según Guerrero-Strachan, "el primero en señalar, en la estela de Baudelaire, el significado oculto de condenación que late en los relatos de

---

[239] Charles Baudelaire, *Cartas a la madre (1833-1866)*, Roberto Mansberger, trad., Grijalbo / Mondadori, Barcelona, 1993, p. 77.

[240] Existiese el libro o no, "al parecer, Baudelaire empezó a leer la obra de Poe hacia 1847, gracias a las traducciones de Isabelle Meunier que aparecieron entonces en *La Démocratie pacifique*" (A. Verjat Massmann, "Introducción", en *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, A. Verjat Massmann, trad., Bosch, Barcelona, 1975, p. 22). Véase C. P. Cambiaire, "The Influence of Edgar Allan Poe in France", *Romanic Review*, 17, 1926, pp. 319-337.

[241] Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *op. cit.,* pp. 21-22.

Poe"[242]. Unos meses después, Pedro Antonio de Alarcón, con su reseña titulada "Edgar Poe. Carta a un amigo" (publicada en *La Época* el 18 de agosto de 1858), se convertirá en el primer comentarista en nuestro país de los cuentos del estadounidense recogidos en *Historias extraordinarias* y contribuirá con ello a la difusión de los mismos en España. El mayor interés de esta reseña reside, por tanto, más que en el acercamiento crítico a la vida y la obra de Poe que plantea y que, a pesar de que Alarcón trata de disimularlo, "sigue bastante fielmente las ideas de Baudelaire, pero las interpreta según sus propios conceptos morales"[243], en la información que aporta sobre la difusión de la obra de Poe en la España de la segunda mitad del XIX, o sea, en lo que sería su primera fase de traducción y recepción crítica[244]. Alarcón llegó a afirmar en su reseña que "Edgar Poe ha sido, por consiguiente, el autor de moda en el pasado invierno"[245].

Como es natural, la traducción y el examen de la obra ensayística de Poe llegarán a Europa y a España con posterioridad a la recepción de su obra literaria. El propio Baudelaire anunció en el prólogo de 1856 con el que introducía las *Histoires extraordinaires*, titulado, como sabemos, "Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres", su intención de acometer el estudio y, probablemente, también la traducción de los escritos

---

[242] *Ib.*, p. 59.

[243] Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *op. cit.,* p. 55. La originalidad e independencia de los estudios sobre la obra literaria de Poe con respecto a los trabajos de Baudelaire comenzarán en el mundo hispánico más bien a partir del siglo XX. Sirvan los propios ejemplos señalados por Guerrero-Strachan en este mismo orden: Emilio Carrere, "Edgar Poe, ocultista", en *Las ventanas del misterio*, Mundo Latino, Madrid, 1920, pp. 37-42; José Deleito y Piñuela, "La tristeza del horror –Edgar Poe–", en *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Minerva, Barcelona, 1922, pp. 153-156; Juan de Sola, "Heráldica (Poe y Baudelaire)", *El cojo ilustrado*, XIV, 1 de febrero de 1905, p. 101; Mauricio Dumolin, "Edgardo Poe, autor y marido", *La Revista Blanca*, VII, 148, 15 de agosto de 1904, s. pp.; J. Farrán i Mayoral, *Lletres a una amiga estrangera. Comentaris a la vida espiritual catalana*, La Revista, Barcelona, 1920; Ramón Gómez de la Serna, *Edgar Poe. El genio de América*, Losada, Buenos Aires, 1953; Salcedo Ochoa, "Edgar Allan Poe (Una visita a su tumba)", *El cojo ilustrado*, XIV, 15 de marzo de 1905, pp. 200-202; Alejandro Sawa, "Crónica literaria (Poe y Baudelaire)", *El cojo ilustrado*, XII, 15 de octubre de 1903, p. 608; Enrique José Varona y Pera, "Poe y Baudelaire", en *Desde mi Belvedere*, Maucci, Barcelona, 1917, pp. 53-57; o Rafael Lasso de la Vega, "Edgardo A. Poe. Su vida y sus obras", *Estudio*, XXIII, agosto de 1918, pp. 179-187.

[244] Guerrero-Strachan nos aclara que, antes de la reseña de Alarcón, "hay un par de referencias privadas en las correspondencias de Fernán Caballero y de Juan Valera. Fernán Caballero en una carta con fecha del 11 de octubre de 1856 dice que le han enviado «unas *histoires extraordinaires* de Poe, autor norteamericano, sumamente raras»". Juan Valera, por su parte, en una carta escrita desde París el 20 de junio de 1858, describe la impresión que le produjo ver a Lucía Palladi. La califica como «la muerta» y le recuerda una de las historias de Poe. Probablemente, en su estancia en París es cuando leyó la obra de Poe en traducción francesa y de ahí la cita" (Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *op. cit.,* nota al pie 6, p. 23). Para profundizar aún más en el estudio de la presencia de Edgar Allan Poe en España y en otros periodos históricos, véase John Englekirk, *Edgar A. Poe in Hispanic Literature*, Ediciones del Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1934, pp. 479-493; Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971; y J. J. Lanero y Secundino Villoria, "Edgar Allan Poe (1809-1849)", en *Literatura en traducción. Versiones españolas de autores americanos del siglo XIX*, Ediciones de la Universidad de León, León, 1996, pp. 93-130.

[245] Pedro Antonio de Alarcón, "Edgar Poe. Carta a un amigo", en *Obras completas*, Luis Martínez Kleiser, ed., Fax, Madrid, 1954, pp. 1774-1775.

teóricos del estadounidense; a pesar de que fue una tarea que finalmente nunca llegó a ejecutar, sí que dejó constancia del interés y la trascendencia que dicha labor tenía: "Si tengo nueva ocasión, como espero, de hablar de este lírico, haré el análisis de sus opiniones filosóficas y literarias, así como, en general, de las obras cuya traducción completa tendría pocas probabilidades de éxito entre un público que prefiere con mucho la diversión y la emoción a la más importante verdad filosófica"[246]. En el mundo hispánico, será el argentino Julio Cortázar quien, justo un siglo más tarde, en 1956 –cuando, por cierto, se encontraba afincado en París–, se convierta en el más destacado traductor de los relatos y la obra crítica de Poe, con la publicación de los dos volúmenes que integran las *Obras en prosa* del estadounidense, perfectamente contextualizadas gracias a la extensa Introducción hecha por Cortázar, en la que este indaga en la biografía de Poe y explora la producción del mismo en sus distintas facetas, esto es, como poeta, como narrador y como crítico[247]. Además, Cortázar, como ya anotamos antes, vincula la figura de Poe, en varios aspectos, con la de "su admirador Baudelaire"[248], quien "en los prólogos no sólo analiza la literatura de Edgar A. Poe, también, muy sutil e inteligentemente, habla de sus propias obsesiones. Poe, a veces, es una excusa para hablar de su poética literaria. Poe es el espejo en que se mira para objetivar tales ideas"[249], entre ellas: el concepto del artista moderno y la justificación de la frecuente marginación social sufrida por este; la exaltación de la imaginación y la hiperestesia como mecanismos de creación, pero también de la minuciosa, aunque subjetiva, observación de la realidad cotidiana; la defensa de la combinación en los escritores entre la pasión y la espontaneidad creativas y la capacidad analítica y el trabajo metódico; el énfasis en la belleza y la pureza como aspiraciones generales de la obra de arte; la asociación de lo bello y lo puro con lo extraño, lo excepcional o lo extraordinario; la concepción del lenguaje simbólico, frente al lenguaje común, mimético, como fundamento de la expresión literaria y artística en general; la agrupación de temas como el amor en torno a los géneros poéticos y las aventuras o "los

---

[246] Charles Baudelaire, "Edgar A. Poe: su vida y sus obras", en Edgar Allan Poe, *Narraciones*, Julio Gómez de la Serna, trad., Giner, Madrid, 1973, p. 27.
[247] Para el estudio de la relación existente entre la teoría sobre el cuento de Poe y la de Cortázar, véase María Luisa Rosenblat, "Poe y Cortázar: Encuentros y divergencias de una teoría del cuento", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *op. cit.,* pp. 225-245; y José Manuel Trabado Cabado, "La relectura de Cortázar del pensamiento de Poe. El cuento como discurso lírico e irracional frente a la novela como pensamiento lógico", en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, pp. 78-82.
[248] Julio Cortázar, "Introducción", p. XC.
[249] Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *op. cit.,* pp. 25-26.

pequeños episodios novelescos"[250] alrededor de los narrativos; la definición puramente estética de la finalidad de la obra artística y literaria, es decir, la apología de la idea del arte por el arte; o, con respecto a la crítica, la valoración de aquellos trabajos que, frente a la presión impuesta por las necesidades y opiniones mayoritarias, mantienen, por un lado, el rigor estilístico, y por otro, el compromiso ético con la creación artística y con la propia opinión personal del crítico, como ocurría con los ensayos y reseñas de Poe, "cuya viveza, claridad y severidad razonadas estaban hechas realmente para atraer las miradas. Aquellos artículos se ocupaban de libros de todo género, y la sólida cultura que el joven había adquirido le sirvió de mucho"[251]. Asimismo, Baudelaire, en sus dos prólogos, aunque sobre todo en "Notes nouvelles sur Edgar Poe", pone de manifiesto su conformidad con los postulados de Poe con respecto a la disposición jerárquica de los géneros literarios –que iría de la novela al poema breve, pasando por el cuento– y la correspondencia entre estos y unos determinados temas y no otros, así como con los planteamientos poeianos referidos a la relación existente entre la extensión, la unidad de impresión y la intensidad del efecto en los poemas y los relatos. En alusión al poema, pero, extensiblemente, en conexión con el relato, Baudelaire

> hace uso de la idea aristotélica. La longitud está determinada por la unidad de la obra. Nunca ha de ser el poema tan largo que se pierda la unidad. Y esta se refiere al efecto del mismo. Surge entonces una consideración de la extensión dependiente del lector […].
>
> Se trata de un lector ideal. Es aquel que el autor tiene en mente a la hora de escribir la composición. Se sitúa como referente a la hora de considerar la extensión de esta. Esto nos lleva a considerar que el acierto residirá en que la extensión sea la adecuada para que la tensión literaria se mantenga y no caiga. En el lector reside el criterio para evaluar. De este modo también rompe con el subjetivismo romántico según el cual es el artista el que posee el criterio de enjuiciamiento literario. El criterio se traslada a alguien ajeno a la creación literaria. Al someter el poema a la crítica externa se busca una mayor objetividad. Y el reconocimiento de que la literatura no existe sólo en el estudio del escritor y en su mente, sino que tiene una trascendencia social que radica en los lectores[252].

[250] Charles Baudelaire, "Edgar A. Poe: su vida y sus obras", p. 22.
[251] *Ib.*, p. 15.
[252] Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *op. cit.,* p. 46-47.

En conclusión, coincidimos plenamente con un investigador como Francisco Javier Castillo en que "los resultados de la labor de Poe con el cuento han sido relevantes y trascendentes. Varias subespecialidades narrativas comienzan o se enriquecen con su trabajo"[253], a lo que añadimos nosotros que fue también su trabajo, junto con el de otros autores como Chéjov, el que abrió en Occidente el camino para la creación y la crítica de minificciones literarias, tanto poéticas como narrativas, y uno de los primeros que auspició la aparición del género del microrrelato, también "anticipándose así a esa concepción tan moderna de la obra abierta y del lector como co-autor"[254]. Entendemos, en última instancia, que no ocurre, como plantea David Roas[255], que la teoría de Poe refuerce la idea de que el cuento y el microrrelato son, genéricamente, la misma cosa, sino que, por el contario, abre la brecha que los separa. Su teoría sustenta la posibilidad de llevar al extremo el grado de concisión de los textos literarios narrativos y, por tanto, de generar microrrelatos.

II.2.- CHARLES BAUDELAIRE: ALGUNOS *PETITS POÈMES EN PROSE* COMO MICRORRELATOS

En nuestro apartado I.2, en el que distinguíamos el microrrelato del poema en prosa, ya planteamos la trascendencia de los *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire (1821-1867) tanto en lo que respecta a la evolución del propio género del poema en prosa y de su modalidad narrativa, como, además, en lo relativo a los orígenes históricos del microrrelato, pues son muchos los microtextos que integran esta obra también conocida como *Le spleen de Paris* que hoy pueden y deben clasificarse como microrrelatos, dado que así lo imponen, entre otras cosas, el elevado grado de concisión y de narratividad de los mismos.

Baudelaire publicó sus dos primeros poemas en prosa en el *Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau: Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies* (Hachette, París 1855). Los demás textos irían apareciendo sucesivamente en diferentes publicaciones periódicas de la época, hasta ser recopilados, junto con cinco textos inéditos hasta el momento, por Théodore de Banville y Charles Asselineau en el cuarto volumen de la

[253] Francisco Javier Castillo, *Aspectos estilísticos en la obra narrativa de Edgar Allan Poe*, tesis doctoral inédita, Fernando Galván, dir., Universidad de La Laguna, La Laguna, 1990, p. 105.
[254] María Luisa Rosenblat, *op. cit.,* p. 237.
[255] David Roas, *op. cit.,* pp. 51-52.

edición póstuma de las *Oeuvres complètes* de Baudelaire (Michel Lévy, París, 1869), donde apareció un total de cincuenta composiciones (de las cien que tenía proyectadas el francés) ordenadas según las indicaciones manuscritas del propio autor. A. Verjat Massmann, en cambio, en su edición crítica de 1975 de los *Pequeños poemas en prosa*, llevó a cabo una organización de estos textos distinta, basándose para ello en un criterio cronológico y estableciendo, así, nueve grupos de poemas según su año de publicación: los dos textos de 1855 –"Atardecer crepuscular" ("Le crépuscule du soir") y "La soledad" ("La solitude")–; los cuatro de 1857 –"Un hemisferio en una cabellera" ("Un hémisphère dans une chevelure"), "Invitación a viajar" ("L' invitation au voyage"), "Los proyectos" ("Les projets") y "El reloj" ("L' horloge"), publicados en *Le Présent* el 24 de agosto–; los tres de 1861 –"Las muchedumbres" ("Les foules"), "El viejo saltimbanqui" ("Le vieux saltimbanque") y "Las viudas" ("Les veuves"), publicados en *La Revue Fantaisiste* el 1 de noviembre–; los catorce de 1862 –que fueron publicados en *La Presse* y estuvieron precedidos por una "Dedicatoria a Arsène Houssaye": "La mujer salvaje y la petimetra" ("La femme sauvage et la petite-maîtresse") y "A la una de la madrugada" ("A une heure du matin"), el 27 de agosto, "El extraño" ("L' étranger"), "La desesperación de la vieja" ("Le désespoir de la vieille"), "El bufón y la Venus" ("Le fou et la Vénus"), "El perro y el frasco" ("Le chien et le flacon"), "El mal vidriero" ("Le mauvais vitrier"), "El *confiteor* del artista" ("Le confiteor de l' artiste"), "Un gracioso" ("Un plaisant"), "La habitación desdoblada" ("La chambre double") y "Cada cual con su quimera" ("Chacun sa chimère"), el 28 de agosto, y "Los dones de las hadas" ("Les dons des fées"), "El pastel" ("La gateau") y "El juguete del pobre" ("Le joujou du pauvre"), el 24 de septiembre–; los ocho de 1863 –"¿Cuál es la verdadera?" ("Laquelle est la vraie?") y "Los favores de la Luna" ("Les bienfaits de la Lune"), publicados en *Le Boulevard* el 14 de junio, "Las tentaciones o Eros, Pluto y La Gloria" ("Les tentations ou Éros, Plutus et La Gloire"), publicado en *La Revue Nationale* el 20 de junio, "Muerte heroica" ("Une mort héroïque"), publicado en *La Revue Nationale* el 10 de octubre, y "El tirso" ("Le thyrse"), "El deseo de pintar" ("Le désir de peindre"), "Las ventanas" ("Les fenêtres") y "¡Ya!" ("Déja!"), publicados en *La Revue Nationale* el 10 de diciembre–; los nueve de 1864 –"¡Embriagaos!" ("Enivrez-vous"), "El jugador generoso" ("Le joueur généreux") y "La cuerda" ("La corde"), publicados en *Le Figaro* el 7 de febrero, "Las vocaciones" ("Les vocations"), también en *Le Figaro* el 14 de febrero, "La bella Dorotea" ("La belle Dorothée") y "Los ojos de los pobres" ("Les yeux des pauvres"), publicados en *La Vie Parisienne* el 2 de julio, "La

moneda falsa" ("La fausse monnaie"), publicado en *L' artiste* el 1 de noviembre, y "El espejo" ("Le miroir") y "El puerto" ("Le port"), publicados en *La Nouvelle Revue de Paris* el 25 de diciembre–; los dos de 1865 –"Los buenos perros" ("Les bons chiens"), publicado en *L' indépendance belge* el 21 de junio, y "Un pura sangre" ("Un cheval de race"), publicado en *La Nouvelle Revue de Paris* el 25 de diciembre–; los tres de 1867 –"Amantes retratadas" ("Portraits de maitresses"), "Anywhere out of the world" y "El tiro y el cementerio" ("Le tir et le cimetière"), publicados en la *Revue Nationale* el 21 y 28 de septiembre y el 12 de octubre respectivamente–; y los cinco que en 1865 la *Revue Nationale* rechazó, pero que fueron publicados en 1869 en la edición póstuma de las *Obras completas* de Baudelaire –"¡A porrazos con los pobres!" ("Assommons les pauvres!"), "La señorita Bisturí" ("Mademoiselle Bistouri"), "Aureola perdida" ("Perte d'auréole"), "El tirador galante" ("Le galant tireur") y "La sopa y las nubes" ("La soupe et les nuages"–. Según expresa Verjat Massmann,

> no creemos que este orden, lógico, pueda perturbar la inteligencia del texto, ni siquiera su aspecto rapsódico; antes la contrariaría la disparidad temática, la diversa importancia de los textos, y los cambios de registro estilístico que se pueden observar de uno a otro. En cambio, nos parece que este orden pone de manifiesto unos grupos que tienen una organización interna coherente y que, recurriendo a temas y medios del todo distintos y a veces opuestos, apuntan hacia una finalidad única. Esta discrepancia entre fin y medios constituye en todas las obras baudelerianas un obstáculo difícil de vencer para el lector desprevenido, y ha contribuido a que se clasificase a Baudelaire entre los autores difíciles[256].

A esta diferencia de temas, calidades, registros estilísticos y medios expresivos que resulta, como indica Verjat Massmann, al comparar los cincuenta textos que integran la obra *Pequeños poemas en prosa* entre sí, hay que sumar la distancia que, desde el punto de vista genérico, separa unos textos de otros. Es decir, que, a pesar de que todas estas composiciones fueron finalmente reunidas y clasificadas como un conjunto de pequeños poemas en prosa, la cuestión presenta una mucha mayor complejidad, pues ni todos los textos son poemas en prosa ni todos son tan pequeños. Si bien es verdad que algunos de ellos manifiestan fielmente los rasgos propios de este género, tanto en su vertiente lírica original como en su modalidad narrativa, hay que

[256] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* pp. 39-40.

tener en cuenta también que el resto de textos responde a unas inclinaciones genéricas totalmente distintas. En primer lugar, porque incrementan claramente el componente narrativo con la directa intención de contarnos una historia, y, en segundo lugar, porque el grado de concisión varía notablemente entre unos y otros textos.

Como hemos comprobado, existen formas dispares de afrontar la ordenación de estos cincuenta textos que componen *Pequeños poemas en prosa*: unas más convencionales, basadas en el trabajo editorial de Banville y Asselineau, y otras más innovadoras, como la que representa Verjat Massmann[257]. Sin embargo, todas ellas parten de un lugar común: la aceptación de los textos como tales poemas en prosa, sin cuestionarse en ningún momento su adscripción genérica y perpetuando, por inercia, una clasificación que hoy día exige ser revisada, dado que "tal vez no corresponda hacer depender demasiado lo nuevo de aquel género ya establecido"[258]. En esta dirección, y en respuesta a esta exigencia, nosotros proponemos un acercamiento a las composiciones contenidas en *Pequeños poemas en prosa* desde los parámetros que vienen marcados por las recientes investigaciones sobre la minificción literaria, con el fin último de extraer aquellos textos que con mayor propiedad podemos definir como los precursores microrrelatos europeos.

Aunque la clasificación genérica de cada una de estas cincuenta piezas en prosa compuestas por Baudelaire en la última etapa de su vida podría llegar a ser el objeto de estudio exclusivo de toda una tesis doctoral, nos limitaremos aquí a exponer que, en nuestra opinión –y a pesar del título que finalmente acabó llevando la obra–, se trata de una colección en la que realmente no predominan los poemas en prosa en su vertiente lírica original (aunque existen varios, entre ellos, "Un hemisferio en una cabellera" o "El *confiteor* del artista"), sino que estos ceden su espacio a los poemas en prosa en su modalidad narrativa (claros ejemplos son "El bufón y la Venus" o "Los favores de la Luna"), a los cuentos (léanse, por ejemplo, "Muerte heroica" o "Amantes retratadas") y, por supuesto, a los microrrelatos. Nos hallamos, sin lugar a dudas, en un territorio fronterizo de límites imprecisos, donde lo lírico continuamente se entremezcla con lo narrativo y viceversa –ello no sólo afecta a los poemas en prosa narrativos, sino que

[257] El mismo autor confiesa que "no somos los primeros en pensar en la oportunidad de publicar la obra de Baudelaire por orden cronológico, aunque los primeros en hacerlo. Florenne adoptó ya este punto de vista en la edición que preparó para el *Club Français du Livre* (París, 1966); por su lado, Claude Pichois y Jean Pommier aluden a esta posibilidad en su prólogo a la edición que firmaron para el *Club du Milleur Livre*, el mismo año. Pero para éstos, sólo se trata de una posibilidad y para aquél se reduce a la ordenación por títulos, lo cual significa que los *Pequeños poemas en prosa* deben figurar al final, ya que su publicación fue póstuma, pero conserva el orden tradicional" (A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 40).
[258] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 166.

hace que nos topemos también con microrrelatos y cuentos de tipo lírico (responde a la definición de estos últimos, por ejemplo, "Las tentaciones o Eros, Pluto y La Gloria")–[259] y el grado de concisión de muchos textos muestra una clara indeterminación, dando lugar a extensiones intermedias que se mueven entre lo breve y lo relativamente largo –piénsese que la extensión de los textos va desde los que ocupan menos de una página ("El extraño", por ejemplo) hasta los que llenan varias (tal es el caso, entre otros, de "Muerte heroica")–.

Con respecto a la extensión de los textos, cabe llamar la atención sobre tres de ellos, que podemos clasificar, además, como poemas en prosa narrativos: "Atardecer crepuscular" y "La soledad", de 1855, y "Los proyectos", de 1857, los cuales gozaban en las versiones previas a sus respectivas publicaciones en prensa de una brevedad aún mayor. Estas escuetas versiones iniciales habían sido realizadas por Baudelaire unos cuantos años antes de las definitivas, o sea, las que finalmente fueron publicadas. Así pues, se estima que las versiones originarias de "Atardecer crepuscular", "La soledad" y "Los proyectos" ya estaban escritas en torno a 1851 y 1852. Sobre todo en el caso del primer texto, pero en parte también en los otros dos, nos topamos con que, al ampliar su dimensión cuantitativa, el contenido narrativo del discurso pierde importancia en relación con el valor lírico y reflexivo del mismo, que se incrementa todavía más, aunque esto no quiere decir que aquel desaparezca del todo, al menos a modo de hilo conductor en cada una de las composiciones[260].

> Por otra parte, y en lo que atañe ahora al desarrollo de la propia obra de Baudelaire, cabe afirmar que su proyecto de hacer prosa poética tiene orígenes muy tempranos, con vigencia efectiva hasta su muerte. Si exceptuamos dos ["Atardecer

[259] Véase José Manuel Trabado Cabado, "El cuento lírico frente al cuento narrativo", en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo,* pp. 107-113. Llegados a este punto, conviene repetir que, cuando se habla aquí de cuentos líricos se está haciendo alusión a una mera variante subgenérica de un género que es esencialmente narrativo. Para desarrollar su trabajo, Trabado Cabado se basa en los postulados teóricos de autores como Eileen Baldeshwiler, que distinguía entre los cuentos épicos ("epical short stories") y los cuentos líricos ("lyrical short stories"), diferenciación aplicable también a los microrrelatos: "El grupo más grande de relatos se caracteriza por la acción exterior desarrollada «silogísticamente» a través de personajes fabricados principalmente gracias al propio transcurso de la trama, que culmina en un final decisivo que a veces ofrece una visión universal, y se expresa sirviéndose del discreto lenguaje de la prosa realista. El otro grupo de relatos se centra en los cambios internos, estados de ánimo y sentimientos, utilizando variedad de patrones estructurales en función de la forma de la emoción misma, se basa en su mayor parte en el final abierto, y se expresa en el condensado, evocador y a menudo figurado lenguaje del poema" (Eileen Baldeshwiler, "The Lyric Short Story: The Sketch of A History", en Ch. May, ed., *Short Story Theories*, Ohio University Press, Ohio, 1976, p. 202. La traducción del fragmento es nuestra).

[260] Para acceder a las versiones primitivas de estos tres textos, véase Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, pp. 310-311, p. 318 y p. 320.

crepuscular" y "La soledad], todos los demás poemas en prosa fueron publicados en los últimos diez años de la vida de su autor, esto es, en lo que cabe suponer su época de plena madurez, cuando su pensamiento y sus recursos técnicos estaban ya enteramente configurados. De hecho, a partir de enero de 1862, Baudelaire, según confesión propia, empezaba a sentir los efectos de la impotencia creadora y de la decadencia intelectual[261].

Al margen de lo que el propio Baudelaire haya dicho en los apuntes autobiográficos de *Mon coeur mis à nu* (Hetzel, París, 1864) sobre esta supuesta debilidad creativa que comenzó a sentir desde principios de 1862 y de lo que da cuenta en la cita anterior José Antonio Millán Alba, lo cierto es que entre agosto y septiembre de ese mismo año fue cuando el escritor francés publicó en *La Presse*, bajo el título de "Petits poëmes en prose", una de las más relevantes series de las composiciones que aquí estudiamos, introduciéndola, además, por una interesante "Dedicatoria a Arsène Houssaye" en la que señala algunas de las características generales de estas prosas que, como bien observa Verjat Massmann, "representan lo más madurado de la obra de Baudelaire o, al menos, la parte de su obra más influenciada por un pensamiento maduro y dueño de todas sus posibilidades"[262].

La primera de estas características que anota Baudelaire en su "Dedicatoria" es la doble condición de su proyecto en lo que se refiere a la relación de los textos entre sí, dado que, por una parte, sostiene la autonomía de los mismos al manifestar que "cada uno puede tener existencia propia", mientras que, por otra, defiende su integración en un conjunto unitario al comentar que se trata el suyo de "un pequeño trabajo del que no se podría decir, sin ser injusto, que no tiene ni pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo en él hace las veces de pies y de cabeza, alternativa y recíprocamente". Metafóricamente, Baudelaire concibe su obra como una serpiente y sus distintas composiciones como las vértebras de dicho reptil. Al animar a Arsène Houssaye (1815-1896) y, por extensión, a todos sus lectores, a extraer una de estas "vértebras" para comprobar cómo "las dos partes de esta tortuosa fantasía se podrán juntar sin dificultad"[263], el escritor francés está, a un mismo tiempo, proclamando la independencia de cada una de las composiciones, que pueden leerse por separado, y

[261] José Antonio Millán Alba, "Introducción", en Charles Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa / Los Paraísos Artificiales*, José Antonio Millán Alba, trad., Cátedra, Madrid, 2000, pp. 35-36.
[262] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* pp. 36-37.
[263] Charles Baudelaire, "Dedicatoria a Arsène Houssaye", en *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, p. 63.

valorando la coherencia y la cohesión interna de la colección, en la que todo puede entrelazarse sin problema.

> Aunque la obra sea inacabada, ya que Baudelaire pensaba construir un volumen de poemas en prosa que constase de cien textos, creemos que se puede considerar con él que cada uno de los cincuenta poemas que llegó a componer constituye una unidad perfectamente autónoma, "un trozo de la serpiente", al tiempo que, reunido con los demás, compone una *rapsodia* poética. Ello excluye, por completo, la interpretación que hace de los *Poemas en prosa* un subproducto de la obra baudeleriana, o, lo que quizá es peor, un producto de resignada mediocridad destinado a tomar el sitio de las maltrechas *Fleurs du Mal*[264].

El siguiente aspecto que destaca Baudelaire no es ni más ni menos que el hecho de haber estado influenciado en la elaboración de su obra por Aloysius Bertrand (1807-1841) y su libro de publicación póstuma *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (Sainte-Beuve, ed., Angers, Pavie, 1842), que "no es el primer caso de poesía en prosa en la literatura francesa, pero que constituye el prototipo más acabado del género en el siglo XIX"[265]. Baudelaire nos explica en su "Dedicatoria" que su propósito inicial era confeccionar una obra similar a la de Bertrand, pero con una diferencia fundamental: "Aplicar a la descripción de la vida moderna, o mejor dicho de *una* vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él había aplicado para retratar la vida antigua, con sus rarezas tan pintorescas"[266]. Esa rectificación que hace el escritor francés, al preferir hablar de "*una* vida moderna y más abstracta" que de "la vida moderna" en términos generales, ha sido tema de reflexión entre los críticos, pues son dos las posibilidades de interpretación que suscita:

---

[264] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 37.

[265] *Ib.*, p. 35. A. Verjat Massmann señala, siguiendo a Marcel A. Ruff, que, aunque de la "Dedicatoria a Arsène Houssaye" parece extraerse que *Gaspard de la Nuit* era la única fuente de inspiración de los *Pequeños poemas en prosa*, Baudelaire pudo estar influido, entre otras, por algunas de las obras del escritor francés Lefèvre-Deumier (1797-1857). Sobre la génesis histórica del poema en prosa, que de alguna forma ya tratamos en nuestro apartado I.2, podríamos apuntar aquí, por lo que pudiera aportar al respecto, que, según Pedro Aullón de Haro, "es conveniente aclarar el hecho de que el poema en prosa no es «invento» francés. El género es de procedencia germánica, creación del Romanticismo alemán […]. Cuando el género aparece en Francia y funda con rapidez una gran tradición propia, Novalis (1772-1801) hacía más de cuarenta años que dejó de existir" (Pedro Aullón de Haro, "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", *Analecta Malacitana*, II, 1, 1979, p.111).

[266] Charles Baudelaire, "Dedicatoria a Arsène Houssaye", pp. 63-64.

> Llama, en primer lugar, la atención, lo enfático del artículo: "*una*". ¿Se refiere, pues, Baudelaire, a un tipo de modernidad? La precisión siguiente así parece confirmarlo: "más abstracta", aunque el comparativo remita de inmediato al texto de Aloysius Bertrand y al pintoresquismo al que alude; Baudelaire estaría, así, distanciándose de su modelo al evitar una excesiva concreción descriptiva de costumbres, para extraer (abstraer) de éstas aquello que persigue. ¿O se trata, por el contrario, de un tipo exclusivo de vida dentro de la modernidad, asimilada a los modos de unos concretos personajes? Esta segunda hipótesis parece quedar avalada, en el desarrollo del libro, por los tipos que se nos presentan[267].

Tomemos una u otra vía de interpretación, lo evidente es que si bien Bertrand examinó literariamente el pasado de las ciudades de Dijon y París, Baudelaire se centró en el París y en los parisinos de su propia época, sumiéndose y dejándose imbuir por la más pura modernidad, por su belleza y por su más oculto y feo rostro. Su concepto de 'modernidad' y los límites del mismo parecía tenerlos claros Baudelaire ya desde sus primeros trabajos, especialmente a partir del *Salon de 1846* (Michel Lévy, París, 1846) donde afirmaba cosas como que "nuestra época no es menos fecunda que las antiguas en motivos sublimes"[268].

Relacionado con la modernidad está también el empleo de la prosa poética que propugna Baudelaire en su "Dedicatoria", elevándola como el medio de creación más adecuado para la expresión del espíritu del escritor, de su consciencia y, lo que es más llamativo, de su subconsciente. Liberar la escritura poética del ritmo y de la rima, que no de la musicalidad, propiciaba, según Baudelaire, el mejor de los caminos para poder transmitir a través de la literatura toda la intensidad de la existencia humana:

---

[267] José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* p. 14.

[268] Charles Baudelaire, "Del heroísmo de la vida moderna", en *El Salón de 1846*, Joaquim Dols Rusiñol, trad., Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 198. Banville y Asselineau colocaron como epílogo de los *Pequeños poemas en prosa* un poema en verso –inédito hasta entonces– de Baudelaire que resume muy bien la perspectiva desde la que este contemplaba, describía y relataba en torno a su ciudad y sus personajes, y que por ello ha sido frecuentemente colocado como prólogo, en vez de como epílogo, en ediciones posteriores de la obra del escritor francés. Dice así: "Dichoso el corazón, subí a la montaña / de donde se puede contemplar la ciudad toda, / hospitales, lupanares, purgatorio, infierno, presidio, // donde toda desmesura cual flor florece, / ya sabes, ¡oh Satán!, amo de mi desesperanza, / que no iba allá a llorar en vano; // pero cual viejo lascivo con su vieja amante, / quería disfrutar la furcia enorme / cuyo infernal encanto siempre me rejuvenece. // ¡Sigue dormida entre las sábanas del amanecer, / bochornosa, oscura, acatarrada! ¡Arrópate, engreída / en el nocturno velamen pasamanado de oro fino! // Te quiero igual, ¡oh capital infame! Cortesanas / y bandidos, a menudo brindáis así placeres / que el vulgo profano no sabe comprender" (Charles Baudelaire, "A manera de Prólogo", en *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, p. 67).

¿Quién de nosotros no soñó, los días en que se siente ambicioso, con el milagro de una prosa poética, musical, pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia?

Este ideal obsesivo nace sobre todo cuando uno frecuenta las ciudades monstruosas y se sitúa en la encrucijada de sus múltiples contradicciones. ¿Acaso no intentó traducir en una *canción* el grito estridente del vidriero y expresar con una prosa lírica todas las lastimosas sugestiones que este grito lleva hasta las buhardillas cuando atraviesa las más altas brumas de la calle?[269]

Muchos años atrás, en uno de los pasajes de su novela corta *La Fanfarlo*, Baudelaire aludía, por mediación del personaje Samuel Cramer, poeta, a la necesidad de expresarse en prosa ante determinadas circunstancias: "En vez de admirar las flores, Samuel Cramer, lleno de inspiración, comenzó a poner en prosa y a declamar algunas malas estancias compuestas en su primer estilo. La dama lo dejaba hacer"[270]. En 1843, cuando apenas tenía veintidós años, Baudelaire ya andaba buscando editor para *La Fanfarlo*, que acabaría apareciendo por primera vez en *Bulletin de la Société des Gens de Lettres* en enero de 1847. Ello viene a demostrar que desde muy temprano, en sus comienzos como escritor, Baudelaire contaba con una más que estimable capacidad y vocación como narrador, aparte de como poeta y, por supuesto, también como crítico de arte y literatura[271]. No conviene obviar, además, que, después de la segunda edición de

[269] Charles Baudelaire, "Dedicatoria a Arsène Houssaye", p. 64. Baudelaire hace referencia la obra "La chanson du vitrier", de Houssaye, publicada originalmente en la colección titulada *Le violon de Franjolé* (Victor Lecou, París, 1855). Uno de los relatos de Baudelaire de la serie de 1862 de los *Pequeños poemas en prosa* fue, precisamente, el titulado "El mal vidriero".

[270] Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, Alejandrina Falcón, trad., Planeta, Barcelona, 2011, p. 20. Véase Carmen Camero Pérez, "La *nouvelle* de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire", *Anales de Filología Francesa*, 14, 2006, pp. 68-82. José Antonio Millán Alba sintetiza bien el proceso histórico que, arrancando de finales del siglo XVIII y asociado al romanticismo, condujo a poner en entre dicho la vinculación tradicional de la poesía con el verso y de la narrativa con la prosa, "cuyo criterio diferenciador era eminentemente formal. […] El nacimiento en Francia del poema en prosa es, por lo tanto, producto de un espíritu de oposición a toda «tiranía de la forma» que impida la creación de un lenguaje poético personal" (José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* pp. 9-10).

[271] Como mantiene Enrique López Castellón, "Baudelaire, que, pese a considerar la novela un «género bastardo», frente a la supremacía del poema y de la historia, admirará los análisis psicológicos y sociológicos de los personajes de Balzac, y que está empezando a conocer los relatos fantásticos de Poe, parece decidido por estas fechas a dedicarse a la narrativa, un campo literario que, dada su precaria situación económica y los malos tiempos que corrían para la lírica, le puede reportar mejores beneficios que la poesía e incluso que la crítica artística. Así se lo comunica por carta a su madre a finales de 1847: «A partir del año nuevo, comienzo un nuevo oficio –es decir, la creación de obras de imaginación pura–, la novela. Es inútil que te demuestre aquí la gravedad, la belleza y el aspecto infinito de este arte. Como estamos hablando de cosas materiales, *bástete con saber que, bueno o malo, todo se vende*; no se trata más que de ser asiduo»" (Enrique López Castellón, "Estudio preliminar", en Charles Baudelaire, *Los Paraísos artificiales / El vino y el hachís / La Fanfarlo*, Enrique López Castellón, trad., M. E. Editores,

Les Fleurs du Mal (Poulet-Malassis, París, 1861; la primera edición es de 1857) y a excepción de *Les épaves* (Poulet-Malassis, París, 1866), que fue pronto prohibido, Baudelaire no volvió a publicar más libros de poemas en verso, pero sí que siguió persistiendo en su proyecto de reunir en un único volumen estas composiciones en prosa que aquí examinamos, en las que venía trabajando desde principios de la década de los cincuenta y cuya "última serie fue publicada cuando Baudelaire, afásico, estaba ya en las puertas de la muerte. Es casual, pero significante, que los tres textos correspondientes al año 1867 [«Amantes retratadas», «El tiro y el cementerio» y «Anywhere out of the world»] resuman tan perfectamente el pensamiento del autor"[272]. En este sentido, y pesar de que tampoco compuso ni publicó más relatos de la extensión de *La Fanfarlo*, creemos que afirmar, como hace Enrique López Castellón, que "Baudelaire no volvería a escribir ningún otro relato"[273] es del todo erróneo. Al avanzar en su estudio de la evolución de la obra literaria escrita en prosa del francés, este mismo crítico se ve obligado a exponer lo que, desde su punto de vista, es una mera suposición, mientras que, para nosotros, es una verdad constatable:

> Cabe suponer, con todo, que, de haber seguido esta senda, sus relatos, fieles a la preceptiva de Poe, hubiesen sido cortos. La razón la dejó escrita el propio Baudelaire: Frente a la novela, "el relato, más restringido, más condensado, goza de los eternos beneficios de la retención: su efecto es más intenso; y como el tiempo consagrado a la lectura de un relato es mucho menor que el necesario para la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad de ese efecto"[274].

Así pues, este camino del que habla López Castellón sí que fue recorrido –aunque quizá es cierto que no del todo conscientemente– por Baudelaire, como atestiguan muchas de las prosas narrativas breves contenidas en *Pequeños poemas en prosa*, de las que aquí queremos dar cuenta y las cuales intentamos situar en el preciso lugar genérico e histórico que les corresponde.

Madrid, 1994, p. 41). Véase, Charles Baudelaire, "Planes y proyectos de novelas y relatos", en Antonio Fernández Ferrer, ed., *op. cit.,* p. 81, y en Benito Arias García, ed., *op. cit.*, p. 23.

[272] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 44.

[273] Enrique López Castellón, *op. cit.,* p. 42.

[274] *Ib.* Enrique López Castellón extrae la cita interna del ensayo de Baudelaire titulado "Theophile Gautier". Una traducción mejor, sin embargo, es la que propone Carlos Wert, al sustituir el término *relato* por el de *cuento*, pues una novela también es un relato, sólo que más largo. Véase Charles Baudelaire, "Theophile Gautier", en *El arte romántico*, Carlos Wert, trad., Felmar, Madrid, 1977, p. 213.

Una de estas series de composiciones que fue proyectada por Baudelaire, pero nunca ejecutada, es la que se conoce como "Oneirocritie", enteramente ligada, como ha explicado Félix de Azúa, a "las ondulaciones del sueño", a las que, como veíamos antes, Baudelaire decía adaptarse la prosa poética mejor que la poesía en verso. En su doble intento de conocer a fondo la realidad humana y social y, a la vez, de evadirse de ella, Baudelaire encontró en la exploración del mundo onírico una buena respuesta, adelantándose así, además, por lo menos en la teoría, a la experiencia vanguardista del surrealismo:

> En las interminables listas de *poëmes a faire*, apuntes sobre poemas que nunca compuso, hay una sección que reseña, bajo el título de *Oneirocritie*, aquellos poemas que le han sido sugeridos por un sueño. Los surrealistas, como es lógico, dan una importancia descomunal a ese curioso documento. Ciertamente, parece como si Baudelaire hubiera querido construir, a partir de esos sueños, unas atmósferas puramente oníricas, sin atender a datos "reales", a información tomada de la vigilia. De haberlo hecho, habría logrado abandonar las muletas "poéticas" y alzado el vuelo más allá incluso de Rimbaud. En la *Oneirocritie* hay asombrosas semejanzas con otro autor de poemas en prosa, Franz Kafka[275].

Antes de finalizar su "Dedicatoria", Baudelaire comenta que sus textos, con respecto a los de Aloysius Bertrand, al que reconoce como maestro en el género del poema en prosa, suponían un cambio de dirección estética, y no sólo por el hecho de que los poemas en prosa de este último se centrasen en "retratar la vida antigua", mientras que los de él estuviesen dedicados, por el contrario, a la descripción de "*una* vida moderna y más abstracta", sino por algún otro factor, quizá más profundo, que no

---

[275] Félix de Azúa, *Conocer Baudelaire y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1978, p. 108. Entiéndase, por supuesto, que la presencia del elemento onírico en la obra de Baudelaire no sólo se limita a la proyección de "Oneirocritie", sino que es extensible al resto de su producción literaria: "Baudelaire abre las puertas a la modernidad. «Las cosas de la tierra no existen sino en escasa medida… La verdadera realidad sólo está en los sueños». La frase no es de Breton, sino de Baudelaire. De la misma forma que antes la realidad fue considerada como estable, ahora va a otorgarse esa misma consistencia al sueño, a lo irracional, dándole, como hacía el Romanticismo alemán, una capacidad cognoscitiva privilegiada. Pero no sólo cognoscitiva: mediante el sueño y la exploración de lo patológico, la interioridad triunfa de la naturaleza positiva al recuperar el «Alma del Mundo»; su función es, por lo tanto, salvífica.

En el sueño, el sujeto es Dios; puede componer y descomponer a su antojo el universo; es libre para gozar de cuanto desee sin estar sometido a las barreras de la naturaleza real. Pero al final de ese trayecto, Baudelaire va a encontrarse con la misma naturaleza de la que pretendió escapar –el sueño también es, sin duda, para Baudelaire, un lugar de evasión–" (José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* p. 22). Millán Alba remite a Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, París, 1939, p. 87. Véase Juan Carlos Orejudo Pedrosa, "El *spleen* y los sueños de evasión", en *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2005, pp. 72-74.

llega a poder explicarnos del todo cuál es: "Tan pronto hube empezado mi trabajo, me di cuenta de que, no solamente estaba muy lejos de igualar a mi misterioso y brillante modelo, sino que, además, estaba haciendo algo (si se puede llamar *algo* lo que hacía) notablemente distinto"[276]. Aunque Baudelaire muestra cierta disconformidad con su propia obra, por no haber podido cumplir rigurosamente su propósito inicial, la verdad es que quizá uno de los aspectos que distanciaba las obras de uno y otro autor y de lo que se lamentaba Baudelaire pudiera ser lo que aquí a nosotros más nos llama la atención: la diversidad de cauces genéricos empleados y el carácter micronarrativo de muchas de las composiciones. No es de extrañar, según esto, que López Castellón haya dicho que "algunos de esos cuadros en prosa –«El pastel», «Una muerte heroica», «La soga», «Retratos de amantes»– son en realidad el germen de otros posibles relatos"[277], equivocándose al describirlos como esbozos de relatos y no como relatos autónomos, con valor en sí mismos, pero acertando, sin embargo, al identificar en ellos rasgos que no son propios del poema en prosa, sino de los géneros propiamente narrativos, como el microrrelato.

Del grupo de textos de 1857 nos interesa, sobre todo, el titulado "El reloj", que marca la diferencia con respecto a las otras tres piezas publicadas ese año:

> Una vez más, constatamos que el tono general es bastante parecido en los tres primeros textos ("Un hemisferio en una cabellera", "Invitación a viajar", "Los proyectos") pero cambia radicalmente en "El reloj"; se trata de una especie de nota de diario de viaje que acaba en madrigal, y que el autor corrige inmediatamente para hacer alarde de su desdén frente a las relaciones amorosas tradicionales, basadas sobre la conquista de la mujer por el hombre[278].

En el fondo, si el tono general de esta composición muestra diferencias con respecto al resto, como plantea Verjat Massmann, es porque tampoco la intención del autor al realizarla era la misma que con las demás; en su caso, lo que pretende Baudelaire es contarnos una historia o, mejor dicho, que el narrador homodiegético del relato le cuente una historia a otro personaje: una señora, según se aclara al final del texto. El punto de arranque de este microrrelato es el comentario en torno a una antigua

[276] Charles Baudelaire, "Dedicatoria a Arsène Houssaye", p. 64.
[277] Enrique López Castellón, *op. cit.,* p. 49.
[278] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 42.

tradición china (la de leer la hora en los ojos de los gatos). Como explica Juan Carlos Orejudo Pedrosa, "Baudelaire hereda la pasión romántica por la aventura hacia lo desconocido y lo exótico, lo cual concuerda con el espíritu viajero del autor de *Las Flores del Mal* […]. Baudelaire se identifica con aquellos que emprenden el viaje hacia el ideal, pues la propia insatisfacción por el presente estimula el constante cambio de lugar y la huida incesante hacia tierras desconocidas"[279]. El microrrelato está dotado, por otra parte, de cierto simbolismo, pero que acaba entremezclándose con lo que se supone son datos autobiográficos del escritor francés, pues se piensa que "la bella Felina" a la que se hace alusión tuvo existencia real, aunque no se sepa exactamente de quién se trata[280]. Asimismo, uno de los motivos literarios que aparece en "El reloj", como en otras obras de Baudelaire, es esa búsqueda de la ruptura con el tiempo y el espacio a través de la vivencia sensacional de lo infinito o ese "olor de eternidad" del que ha hablado Félix de Azúa[281], y que en esta ocasión el narrador protagonista parece hallar al mirar atentamente los ojos de esa bella Felina.

EL RELOJ

Los chinos leen la hora en el ojo de los gatos.

Un día, un misionero que estaba paseando por los arrabales de Nanquín, se dio cuenta de que había olvidado el reloj y preguntó a un niño qué hora era.

En un principio, el chavalito del Celeste Imperio se quedó mudo; luego, cambiando de parecer contestó: "Se lo voy a decir". Poco después, reapareció llevando en brazos un enorme gato, y, mirándolo, como quien dice, en la pupila de los ojos, afirmó sin vacilar: "Falta poco para las doce". Lo cual era cierto.

En cuanto a mí, si me inclino hacia la bella Felina, la tan bien nombrada, que es, a la vez, la honra de su sexo, el orgullo de mi corazón y el perfume de mi espíritu, sea de noche, sea de día, a plena luz o en la opaca oscuridad, siempre veo claramente la

[279] Juan Carlos Orejudo Pedrosa, *op. cit.,* pp. 121-122. Una de las posibles fuentes de influencia de este relato de Baudelaire es la obra del misionero Évariste Régis Huc titulada *L' Empire Chinois*, Gaume Frères, París, 1854.

[280] José Antonio Millán Alba recuerda al respecto que "no se trata, en este caso, de un personaje de ficción. J. Crépet menciona la existencia de un ejemplar de la segunda edición de *Las Flores del Mal* con la siguiente dedicatoria: «Homenaje a mi queridísima Felina. Ch. Baudelaire». No se conoce con exactitud la mujer a la que hace referencia (¿Jeanne Duval; Marie Daubrun?). En cualquier caso, parece seguro que se trata de la misma mujer que inspirase el soneto *Le Chat*. Respecto de la expresión, se ha señalado que Baudelaire pudiera haberla tomado bien de Stendhal, bien de Victor Jacquemont, quien remite a su amigo un *Exemple de l' Amour en France dans la classe riche*, adjuntado a la edición de Lévy de la obra de Stendhal *De l' Amour*; se encuentra allí una joven denominada «Féline»" (José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* nota al pie 41, p. 75).

[281] Félix de Azúa, *op. cit.,* pp. 65-71.

hora en el fondo de sus ojos adorables, siempre la misma, una hora dilatada, solemne, amplia como el espacio, sin divisiones de minutos ni de segundos, una hora inmóvil que no figura en los relojes, y sin embargo leve cual un suspiro, veloz como una ojeada.

Y si algún inoportuno viniera a molestar mientras mi mirada descansa en esta exquisita esfera, si algún genio grosero e intolerante, algún Demonio del contratiempo viniera a decirme: "¿Qué estás mirando con tanta atención? ¿Qué andas buscando en los ojos de este ser? ¿Acaso lees la hora, mortal pródigo y holgazán?" Contestaría sin vacilar: "Sí, leo la hora; ¡son la Eternidad!"

¿Verdad, señora, que éste es un madrigal de mucho mérito, y tan lleno de énfasis como usted misma? En realidad, disfruté tanto tejiendo esta pretenciosa galantería que no le voy a pedir nada a cambio[282].

Las tres piezas de 1861 son un ejemplo de coherencia temática. Baudelaire trabaja en ellas sobre la dicotomía que él mismo explicita en "Las muchedumbres": "Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud"[283]. De igual modo, el escritor francés distingue en esta serie de textos entre lo que sería la soledad derivada de un aislamiento intencionado –la del poeta de "Las muchedumbres"– y la que surge de una marginación involuntaria –la de "El viejo saltimbanqui" o "Las viudas"–, pero que pueden darse ambas incluso en medio del gentío. Así, de la visión de lo propio y lo interno, es decir, de la percepción de su misma situación como escritor, Baudelaire pasa a la contemplación de lo ajeno y lo externo, o sea, a la reflexión sobre la realidad social y humana de personajes como un viejo saltimbanqui o unas viudas. De esta transición de lo interno a lo externo se deriva, en parte, que "Las muchedumbres" sea más bien un poema en prosa y que "El viejo saltimbanqui" y "Las viudas" tengan un carácter fundamentalmente narrativo. El grado de concisión de estos dos últimos relatos, menos pronunciado que, por ejemplo, en "El reloj", quizá pueda hacer que dudemos de si considerarlos microrrelatos largos o cuentos breves, pero, en cualquier caso, poco tienen que ver estos textos con la poesía

[282] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, pp. 95-97.
[283] *Ib.*, p. 101. Aunque las diferencias entre una y otra composición son notables, el mismo tema de "Las muchedumbres" lo encontramos tratado con anterioridad en el cuento de Edgar Allan Poe titulado "The Man of the Crowd", publicado por primera vez y de manera simultánea en las revistas *Burton's* y *The Casket* en diciembre de 1840.

en prosa, ni siquiera "Las viudas", cargado de lirismo, y que temáticamente recuerda, por cierto, al poema "Les petites vieilles" de *Las flores del mal*[284].

El grupo de textos publicado en 1862 no sólo es el más abundante, sino también uno de los más destacables en lo que a la producción micronarrativa baudeleriana respecta. Coincidimos, no obstante, con Verjat Massmann en que "el registro poético es aquí muy amplio. Va desde la evocación a manera de apólogo en la que el simbolismo tiene el papel principal, hasta la narración corta, de carácter simbólico menos aparente, más apegada a la realidad y tal vez por ello más eficaz para el lector. El caso extremo lo representa la curiosa mezcla de apólogo y narración que es «La mujer salvaje y la petimetra»"[285]. En nuestra opinión, ejemplos evidentes de estas narraciones cortas de las que habla el investigador, o sea, de microrrelatos, serían, sin ir más lejos, "El extraño", texto que encabezó la edición póstuma de Banville y Asselineau de los *Pequeños poemas en prosa*, "La desesperación de la vieja", que ha sido ya recopilado como microrrelato en antologías de minificción literaria como la de Eduardo Berti[286], "Un gracioso", "Cada cual con su Quimera", "El juguete del pobre" o, en el límite entre el microrrelato largo y el cuento breve, "El mal vidriero", "Los dones de las hadas" y "El pastel". Reproduzco aquí "Cada cual con su Quimera":

CADA CUAL CON SU QUIMERA

> Bajo un amplio cielo gris, en una gran llanura polvorienta, sin caminos, sin yerba, sin un solo cardo, una sola ortiga, encontré a varios hombres que caminaban encorvados.
>
> Cada uno llevaba a cuestas una enorme Quimera, tan pesada como un saco de harina o de carbón, o la fornitura de un legionario romano.
>
> Pero la bestia monstruosa no era un peso inerte; por el contrario envolvía y ahogaba al hombre con sus músculos flexibles y poderosos; con sus dos potentes garras, se aferraba al pecho de su montura; y su testa fabulosa coronaba la frente del hombre

[284] Como explica José Antonio Millán Alba al glosar "La desesperación de la vieja", otro microrrelato de Baudelaire, "la figura de la mujer anciana, tratada con cierta ternura, es frecuente a lo largo de la obra de Baudelaire. Claude Pichois, comentarista de B., estima que ello se debe a que Baudelaire ve en la anciana un ser libre de un mundo de pasiones eminentemente superfluas. Una variante de este asunto se encuentra en «Las viudas»; la morfología pasional contraria puede verse en «La mujer salvaje y la petimetra»" (José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* nota al pie 5, p. 52).
[285] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 43.
[286] Eduardo Berti, ed., *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*, p. 174.

como uno de estos cascos horribles con los cuales los antiguos guerreros esperaban inspirar más terror al enemigo.

Interrogué a uno de estos hombres, y le pregunté a dónde iban de esta manera. Me contestó que no lo sabía, ni él, ni los demás; pero que evidentemente se dirigían hacia algún sitio, ya que les empujaba una invencible necesidad de caminar.

Cosa curiosa de notar: ninguno de estos viajeros parecía enfurecido con la fiera colgada de su cuello; se hubiese dicho que la consideraba como parte integrante de su ser. Todos estos rostros cansados y serios no exteriorizaban desesperación alguna; bajo la cúpula esplinética del cielo, los pies hundidos en el polvo de un suelo tan desolado como dicho cielo, iban caminando con la fisonomía resignada de los que están condenados a siempre esperar.

Y la procesión pasó por mi lado y se perdió en la atmósfera del horizonte, donde la superficie redondeada del planeta se sustrae a la curiosidad de la mirada humana.

Y durante algunos instantes traté obstinadamente de comprender este misterio; pero pronto la irresistible Indiferencia se me echó encima, y su peso me abrumó más de lo que ellos mismos lo eran por sus pesadas Quimeras[287].

Un año más tarde, en 1863, "al lado de textos claramente simbólicos como «Los favores de la luna» o «Las tentaciones», encontramos cuadros meramente estéticos como «El deseo de pintar», breves narraciones de discreto carácter fantástico («¿Cuál es la verdadera?») y, como siempre, narraciones en las que la emoción de Baudelaire a duras penas se contiene, y saca toda su eficacia de la compasión callada («Muerte heroica»)"[288]. Así pues, además de "¿Cuál es la verdadera?", microrrelato fantástico de tono poético –incluido en la antología de minicuentos de Benito Arias García[289]– y cuya historia gira en torno a la muerte de una hermosa muchacha, encontramos piezas breves como "¡Ya!" o "Las ventanas" en las que el componente narrativo creemos que se superpone al lírico, pese a que, y en esto probablemente lleve razón Enrique López Castellón,

> como todo buen poeta lírico, Baudelaire está demasiado encerrado en sí mismo para que el dibujo de sus criaturas no se base exclusiva y necesariamente en la proyección de sus propios rasgos. Ello no quiere decir que no sea capaz de crear una excelente prosa. […]

[287] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, pp. 149-151.
[288] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 43.
[289] Benito Arias García, ed., *op. cit.,* p. 171.

Pero estos espléndidos fragmentos constituyen una prueba más de que Baudelaire –como puede verse en "Las ventanas"– reconstruye siempre la historia de otro a partir de sí mismo, proyectándose en el prójimo para poder comprenderlo y compadecerle[290].

Diversidad genérica y temática encontramos, igualmente, en la serie de composiciones publicadas en 1864, en la que "Baudelaire sigue esgrimiendo ante los ojos horrorizados de su lector narraciones aparentemente crueles («La cuerda», «Los ojos de los pobres», «La moneda falsa») que aúnan su sensibilidad y su compasión; pero no abandona las evocaciones de carácter fantástico («El jugador generoso»), y los cuadros poéticos («Las vocaciones»)"[291]. Lejos de poder ser confundidos con poemas en prosa, ni siquiera de tipo narrativo, están relatos como "El jugador generoso", "La cuerda" o "Las vocaciones", que son los más largos, "Los ojos de los pobres" o "La moneda falsa", algo más breves, o, por supuesto, "El espejo", el más conciso de todos ellos y el cual no nos resistimos a reproducir aquí:

EL ESPEJO

Entra un hombre horroroso y se mira en el espejo.

"¿Por qué se mira usted en el espejo si no se puede ver allí sin desagrado?"

El hombre horroroso me contesta: "Señor, según los inmortales principios del 89, todos los hombres tienen iguales derechos; por lo tanto, disfruto del derecho de mirarme; con agrado o con desagrado, este asunto atañe exclusivamente a mi conciencia".

En nombre del sentido común, seguramente tenía razón yo; pero, desde el punto de vista de la ley, él no andaba equivocado[292].

---

[290] Enrique López Castellón, *op. cit.,* p. 49. Por nuestra parte, insistimos en que estos textos no son fragmentos de nada, sino obras autónomas y con valor en sí mismas. Otra cosa es concebir la fragmentariedad, como hace José Antonio Millán Alba, en un sentido más general, esto es, como uno de los fundamentos estéticos de la obra de Baudelaire, aunque siga errando, a veces, al hablar de fragmentos en lugar de poemas y relatos: "Pongamos algunos ejemplos de esta tendencia general a la dicotomía y a la fragmentación. De una situación X, Baudelaire va a extraer un fragmento de ella, que será el que adquiera todo el protagonismo del poema. Su procedimiento descriptivo responde a idéntico principio. De un paisaje X, su mirada se fijará en un componente del mismo, reduciendo todo lo demás a un *fondo* del que se *recortará* aquel fragmento y que será, nuevamente, el que lleve la carga sémica" (José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* p. 21).

[291] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 44.

[292] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, p. 245.

Como puede comprobar cualquier lector de los *Pequeños poemas en prosa*, el humor, irónico unas veces, cínico otras, es uno de los rasgos más frecuentes en las composiciones baudelerianas. Verjat Massmann, en su análisis de los temas de la obra de Baudelaire, asocia el carácter humorístico de muchos de sus textos con aspectos de índole biográfica, lo cual, a pesar de ser cuestionable, no deja de ser interesante:

> Para una inteligencia y una sensibilidad excepcionales como las de Baudelaire, el espectáculo de la sociedad burguesa de la primera mitad del siglo XIX, añadido a unas dolorosas circunstancias personales, la pérdida del padre a los siete años, la madre que se vuelve a casar, la familia que se opone a su vocación y le impone un severo control de gastos hasta el final de su vida, suponen unas reacciones violentas, o al menos anticonformistas, que se plasman en el esplín, en las poses de *dandy*, en la angustia y en su antídoto universal, el humor[293].

Entre los textos preparados para su aparición en 1865, podemos distinguir aquellos que fueron publicados ese mismo año (el ensayo de corte literario "Los buenos perros" y el poema en prosa narrativo "Un pura sangre") y aquellos otros publicados póstumamente porque fueron rechazados por la *Revue Nationale*, pero que, sin embargo, son los que más despiertan nuestra atención: "La señorita Bisturí", "¡A porrazos con los pobres!", "Aureola perdida", "El tirador galante" y "La sopa y las nubes". Todos ellos son narrativos y su grado de concisión se mantiene dentro de los límites que defendemos para el microrrelato, únicamente prestándose a discusión, si acaso, "¡A porrazos con los pobres!", un microrrelato largo, desde nuestro punto de vista, y, sobre todo, "La señorita Bisturí", incluso un poco más extenso que el anterior. Leamos ahora "El tirador galante":

EL TIRADOR GALANTE

> Mientras el coche cruzaba el bosque, mandó que se detuviera cerca de un tiro, diciendo que le apetecía disparar algunas balas para *matar* el Tiempo. Matar a aquel monstruo, ¿acaso no es la ocupación más normal y legítima de cada cual? Y ofreció galantemente la mano a su querida, deliciosa y execrable mujer, a aquella misteriosa mujer a la que debe tantos placeres, tantos dolores, y a lo mejor también buena parte de su genio.

[293] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* pp. 27-28.

Varias balas fueron a dar lejos de la diana; una de ellas incluso se metió en el techo; y como la encantadora criatura se reía locamente burlándose de la torpeza de su esposo, éste se volvió bruscamente hacia ella y le dijo: "Observe aquella muñeca, allí, a la derecha, que tiene la nariz erguida y que parece tan altiva. ¡Pues bien, ángel mío: me *imagino que es usted*!" Cerró los ojos y apretó el gatillo. La muñeca quedó claramente decapitada.

Entonces, inclinándose hacia su querida, deliciosa y execrable esposa, su inevitable y despiadada Musa, y besándole respetuosamente la mano, añadió: "¡Ah, querida, cómo le agradezco esta buena puntería!"[294]

En 1867, el año de su muerte, Baudelaire publicó las que serían sus tres últimas prosas breves. Si sabemos hoy que su proyecto consistente en publicar en un único libro cien textos de esta misma tipología quedó truncado, no es realmente porque echemos nada en falta tras la lectura de sus definitivas cincuenta composiciones, sino porque así lo constatan los escritos de Baudelaire al respecto, de los que dieron cuenta, además, Banville y Asselineau. Aunque nos parece algo exagerado afirmar, como hace Verjat Massmann, que estas tres piezas "resuman tan perfectamente el pensamiento del autor"[295], no cabe duda de que sí que existen en ellas, al menos, tres elementos importantes en la obra literaria de Baudelaire: sus ansias de evasión ("Anywhere out of the world"), el tema de la muerte ("El tiro y el cementerio") y su tratamiento de la mujer como personaje literario ("Amantes retratadas"). Muy comentado ha sido, en cuanto al primer aspecto, el poema en prosa titulado "Anywhere out of the world"[296], en el que Baudelaire establece un diálogo entre el yo lírico y su propia alma, la que decide finalmente que la única solución a su descontento con la vida es la salida de este mundo: "En otras palabras, su propia incuriosidad [*sic*] e indiferencia por la vida constituyen el principio de una vida superior y diferente. El *dandy* basa su diferencia en una vida que en realidad carece de ser y que ha perdido completamente toda su sustancia […]. La muerte, por tanto, es lo único que le consuela y le hace vivir"[297]. Estos sentimientos se contraponen en gran medida, sin embargo, a los que motivaron el microrrelato "El tiro y el cementerio", tal como se desprende de su lectura y del

[294] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, pp. 301-303.
[295] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* p. 44. Véase *supra*, p. 114.
[296] Título, por cierto, extraído de los versos del poema de Thomas Hood titulado "The Bridge of Sighs", que Baudelaire tradujo en 1865 y que Edgar Allan Poe había citado en su ensayo "The Poetic Principle".
[297] Juan Carlos Orejudo Pedrosa, *op. cit.,* p. 139.

siguiente comentario de Verjat Massman sobre el mismo: "De todos los *Pequeños poemas en prosa*, éste, que es de los últimos publicados en vida de Baudelaire, es el único que evoca tan claramente el miedo a morir, y el consiguiente respeto a la vida que excluye determinadas actitudes humanas"[298].

EL TIRO Y EL CEMENTERIO

La Vista del Cementerio, café. "¡Curioso letrero –pensó nuestro paseante–, pero hecho adrede para que te entre sed! A buen seguro, el amo de esta taberna sabe apreciar a Horacio y a los poetas de la escuela de Epicuro. Incluso quizás conoce el profundo refinamiento de los antiguos egipcios, para quienes no podía haber buen festín sin esqueleto, o sin algún emblema que representase la brevedad de la vida."

Y entró, tomó un vaso de cerveza frente a las tumbas, y fumó lentamente un puro. Luego, se le antojó bajar al cementerio, cuyas hierbas eran tan altas y tentadoras, y donde había un sol tan abundante.

En efecto, la luz y el calor estaban desencadenados, y se hubiese dicho que el sol ebrio se repantigaba cuan largo era en una alfombra de magníficas flores abonadas por la destrucción. El aire zumbaba un infinito rumor de vida –la vida de los infinitamente pequeños–, cortado a intervalos regulares por los disparos de un tiro vecino, que explotaban como la explosión de los tapones de champán en medio del zumbido de una sinfonía tocada a la sordina.

Entonces, bajo el sol que le calentaba el cerebro y en la atmósfera de los perfumes ardientes de la Muerte, oyó una voz que cuchicheaba en la tumba en la que estaba sentado. Y esta voz decía: "¡Malditas sean vuestras dianas y vuestras carabinas, turbulentos vivos, que tan poco os preocupáis de los difuntos y de su divino descanso! ¡Malditas sean vuestras ambiciones, malditos vuestros cálculos, impacientes mortales, que venís a estudiar el arte de matar cerca del santuario de la Muerte! ¡Si supierais qué fácil es ganar el trofeo, qué fácil es dar en la diana, y hasta qué punto todo es Nada, excepto la Muerte, no os cansaríais tanto, laboriosos vivos, y vendríais a perturbar menos a menudo el sueño de los que desde hace tiempo han dado en la diana, en la única verdadera diana de la detestable vida!"[299]

---

[298] A. Verjat Massmann, *op. cit.,* nota al pie 1, p. 279.
[299] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, pp. 279-281.

A nadie se le escapa, en otro orden de cosas, lo mal parados que quedan los personajes femeninos en el cuento breve "Amantes retratadas", víctimas del cinismo o del odio de los personajes masculinos creados por el autor:

> En infinidad de ocasiones habla Baudelaire de las mujeres como herramientas cuyo uso correcto permite la visión de un camino interesante. Ese camino lo simboliza con el socorrido nombre de Satanás. Las mujeres aproximan a Satanás porque animalizan, es decir, ponen en una situación inhumana al investigador. Pero no todas las mujeres, sólo aquellas que carecen de todo componente humano. "La mujer es *natural*, es decir, abominable", escribe en *Mon coeur mis à nu*. […]
>
> No se trata de la misoginia de Schopenhauer o Nietzsche, basada en un culto olvidado, en un rencor ante lo que son las mujeres, dado lo que pudieron ser. […] Baudelaire, por el contrario, admira, adora a las mujeres precisamente por lo que son (en su peculiar idea de qué es una mujer), animales humanos en estado puro[300].

Enrique López Castellón, buen conocedor de la obra del escritor francés, manifestó no saber "adónde hubiera llegado Baudelaire de haber orientado su producción literaria por el cauce de la narración, en lugar de hacerlo por el de la poesía lírica"[301]. Gracias a los avances en la investigación literaria minificcional, no obstante, hoy podemos despejar su incógnita: Baudelaire acabó por componer cuentos y, sobre todo, microrrelatos. Tanto por el hecho de que se consideraba a sí mismo, principalmente, poeta y no narrador, como por la ausencia en su época de un término específico para hacer referencia a lo que, en gran parte, eran microrrelatos, ni de otro de amplia significación bajo el que agrupar diferentes tipos de microtextos literarios y ficcionales, para lo que hoy contamos con el de *minificción literaria*, el escritor francés empleó a lo largo del tiempo varios nombres para agrupar sus diversas series de prosas breves, entre las que constaban, como ya hemos podido comprobar, poemas en prosa, cuentos y microrrelatos: "Poëmes nocturnes", en 1857,"Petits poëmes en prose", en 1862, "Le spleen de Paris", en 1864, o "Petits poëmes lycanthropes", en 1866. Asimismo, "es sabido que, en 1861, Baudelaire pensaba titular a la recopilación de sus poemas en prosa *Le Promeneur Solitaire* o *Le Rôdeur Parisien*"[302].

---

[300] Félix de Azúa, *op. cit.,* pp. 58-59.
[301] Enrique López Castellón, *op. cit.,* pp. 48-49.
[302] José Antonio Millán Alba, *op. cit.,* p. 15.

El 22 de septiembre de 1869 aparecía en el periódico español *La Época* una reseña de la publicación en París del tercer y el cuarto volúmenes de las *Oeuvres complètes* de Baudelaire editadas por Banville y Asselineau, anunciando que "el tomo IV contiene varios *poemitas* en prosa; al menos así titula el editor a una serie de escritos cortos, todos en prosa, y conteniendo cada uno un pensamiento moral, a veces filosófico, que recuerdan mucho, por el fondo y más aún por la forma a las leyendas alemanas impregnadas de melancolía y de misterio"[303]. No será, sin embargo, hasta el 16 de agosto de 1882, cuando se publiquen en el número 14 de la revista madrileña *La Diana*, que dirigía por entonces Manuel Reina, las primeras traducciones al español de algunas de las composiciones pertenecientes a *Petits poèmes en prose*, en concreto de "El extraño", "El *confiteor* del artista", "El pastel" y "El mal vidriero". Justo un mes más tarde, el 16 de septiembre de 1882, en el número 16 de esta misma revista se publicaría la traducción de dos textos más: "Invitación a viajar" y "Amantes retratadas". Habría que esperar hasta 1905 para que Eusebio Heras publicase en nuestro país, y a través de la editorial barcelonesa Ortega, la traducción al español del libro de Baudelaire al completo. También fue en 1905 cuando Eduardo Marquina, gracias a la editorial madrileña F. Beltrán, presentó la primera traducción completa en España de *Las flores del mal*. Glyn Hambrook, precursor de los estudios en torno a la influencia de la obra de Baudelaire en la literatura hispánica modernista, concluye uno de sus trabajos destacando, por un lado, "el papel desempeñado por las revistas en la difusión de la obra de Baudelaire en España"[304], y, por otro, la tardanza de los traductores a la hora de verter al español *Les fleurs du mal*[305], pero, por extensión, también el resto de la producción literaria del escritor francés.

Al igual que ocurrió con la traducción de sus textos, "la crítica española tardó bastantes años en detenerse realmente sobre la obra de Baudelaire"[306]. Desde sus

---

[303] Cito por Encarnación Medina Arjona, "Lectura. Recepción de Baudelaire en España", *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, 2009, pp. 121. Obsérvese cómo, ya en su momento, no le cuadraba al autor de la reseña ni el título ni, por consiguiente, la correspondiente clasificación genérica de los contenidos de *Petits poèmes en prose*.

[304] Glyn Hambrook, "La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)", *Estudios de Investigación Franco-española*, 4, 1991, p. 102. Véase, también de Glyn Hambrook, *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish "Modernismo"*, tesis doctoral, Universidad de Nottingham, Nottingham, 1985; "Del poeta a la poesía: la imagen de Charles Baudelaire y su obra en las crónicas literarias de Enrique Gómez Carrillo", *Estudios de Investigación Franco-española*, 5, 1991, pp. 97-111; "Baudelaire y España", *Estudios de Investigación Franco-española*, 7, 1992, pp. 71-75; o "Revered and Reviled: The Critical Reputation of Charles Baudelaire in *Fin de Siglo* Spain", *New Comparison*, 15, 1993, pp. 45-61.

[305] Véase David Marín Hernández, *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2007.

[306] Encarnación Medina Arjona, *op. cit.,* p. 121.

inicios, la recepción crítica de la obra de Baudelaire en España se dividió en varias tendencias, básicamente en las tres que señala Glyn Hambrook: la de "la reacción de los representantes de la ortodoxia literaria conservadora y católica"[307], entre ellos, Juan Valera[308]; la que "tenía sus orígenes en un tipo de darwinismo social que surgió a raíz del positivismo científico […], y, viendo en la obra de Baudelaire los caracteres de degeneración, la declararon peligrosa para la sociedad y a su autor loco y enfermo"[309], tal como hicieron críticos como Pompeyo Gener[310] o José María Llanas Aguilaniedo[311]; o aquella otra de la que participaron "los primeros en descubrir en la obra de Baudelaire un reflejo de sus propias ambiciones estéticas y espirituales"[312], como hicieron, fundamentalmente, los críticos y escritores vinculados al modernismo, pero partiendo del ensayo de Clarín titulado, sencillamente, "Baudelaire", dividido en siete partes y publicado en *La Ilustración Ibérica* entre el 23 de julio y el 26 de noviembre de 1887[313]. Todavía en el año 1973, Alberto Adell, quien reflexionó, siguiendo al investigador William F. Aggeler[314], sobre la presencia de Baudelaire en España, sostenía lo siguiente:

> Al Cástor de nuestra crítica literaria decimonónica [Juan Valera] se contrapone felizmente su Pólux: Clarín, con lo que al menos queda equilibrada esta penosa y arbitraria impresión. Los siete artículos que Clarín dedicó a Baudelaire en *La Ilustración Ibérica* constituyen en conjunto aun hoy –dicho con sonrojo, ya que este

[307] Glyn Hambrook, "Baudelaire y España", p. 73.
[308] Véanse los trabajos de Juan Valera, "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas", *Revista de España*, 448, 1886, pp. 5-27; "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas", *Revista de España*, 456, 1887, pp. 321-341; "Disonancias y armonías de la moral y de la estética", *La España Moderna*, 28, 1891, pp. 124-135; o "La purificación de la poesía. Sobre las *Odas* de D. Eduardo Marquina", *Los lunes de El Imparcial*, 26-03-1900, p. 3.
[309] Glyn Hambrook, "Baudelaire y España", pp. 73-74.
[310] Pompeyo Gener, *Literaturas malsanas*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1894.
[311] José María Llanas Aguilaniedo, *Alma contemporánea*, Tipografía de Leandro Pérez, Huesca, 1899.
[312] Glyn Hambrook, "Baudelaire y España", p. 74.
[313] Clarín, "Baudelaire (I)", *La Ilustración Ibérica*, 23 de julio de 1887, pp. 471-474; "Baudelaire (II)", *La Ilustración Ibérica*, 13 de agosto de 1887, pp. 518-519; "Baudelaire (III)", *La Ilustración Ibérica*, 17 de septiembre de 1887, p. 602; "Baudelaire (IV)", *La Ilustración Ibérica*, 24 de septiembre de 1887, p. 622; "Baudelaire (V)", *La Ilustración Ibérica*, 22 de octubre de 1887, pp. 682-683; "Baudelaire (VI)", *La Ilustración Ibérica*, 5 de noviembre de 1887, p. 711; "Baudelaire (VII)", *La Ilustración Ibérica*, 26 de noviembre de 1887, pp. 762-763. Clarín publicó su ensayo completo en su libro *Mezclilla*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1889. Véase Josette Blanquat, "Clarín y Baudelaire", *Revue de Littérature Comparée*, 1, 1959, pp. 1-11.
[314] William F. Aggeler, *Baudelaire Judged by Spanish Critics (1857-1957)*, University of Georgia Press, Athens, 1971.

> "hoy" equivale a un siglo– el ensayo más sólido y valioso que se haya dedicado a Baudelaire en nuestra Patria[315].

Asimismo, el 15 de mayo de 1888, el propio Clarín publicó en la *Revista del Antiguo Reino de Navarra* unos "Pequeños poemas en prosa. Prólogo", texto que ha servido para que algunos críticos se hayan planteado considerar a Clarín como precursor, en España, de la composición de poemas en prosa[316], pero que, por encima de todo, pone de manifiesto la influencia en la literatura española y, en general, del ámbito hispánico, de la colección *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, incluso antes de la eclosión en nuestro país del modernismo. A grandes rasgos, así lo expresaba César González Ruano, cuya biografía del escritor francés (*Baudelaire*, Hernando, Madrid, 1931) "tuvo un éxito literario tan «resonante» que en marzo de 1931 pronunció una conferencia sobre Baudelaire que le hizo merecer también una cena homenaje en el círculo de Bellas Artes […]. Anteriormente, sólo Ramón Gómez de la Serna, prologando un volumen de *Prosa escogida* baudeleriana había trazado unas páginas vivaces sobre «el desgarrado Baudelaire»"[317]:

> Fuera de su país, influye en el movimiento modernista de habla castellana, comenzando por el alto cisne Darío, señor y maestro de la escuela. ("Embriagó –dice Vargas Vila de Rubén, en su libro *Rubén Darío*– a San Juan de la Cruz con el ajenjo de Baudelaire"). Concretamente en España, puede considerarse que la generación modernista del novecientos se educa, desde sus maestros a sus epígonos, en Baudelaire, unas veces

[315] Alberto Adell, "Baudelaire y la crítica española", *Ínsula*, 319, 1973, p. 14. Actualmente, gracias a investigadores como Luis T. González del Valle y a su trabajo titulado *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España* (Verbum, Madrid, 2002), se ha conseguido llenar algunos de estos vacíos de información e interpretación existentes en nuestro país con respecto a la obra de Baudelaire y su influencia en la literatura española, representada, en el caso concreto del estudio de González del Valle, por Valle-Inclán, Unamuno, Azorín y Manuel y Antonio Machado.

[316] Véase Fernando González Ollé, "Del Naturalismo al Modernismo. Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín", *Revista de Literatura*, 25, 1964, pp. 49-67. María Victoria Utrera Torremocha describe de la siguiente manera los "Pequeños poemas en prosa. Prólogo": "El texto está dividido en diez fragmentos breves, cada uno de ellos numerados con romanos, en clara imitación de las traducciones en prosa de la época y de algunas narraciones de carácter poético –recuérdese, por ejemplo, la división de algunas leyendas de Bécquer–. Desde el título se hace explícita la vinculación al género del pequeño poema en prosa, acorde con la tradicional clasificación baudeleriana. Clarín deja bien claro que el título está relacionado con la línea de la prosa de Baudelaire y que nada tiene que ver con el verso prosaico de los *Pequeños poemas* de Campoamor" (María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* p. 206).

[317] Encarnación Medina Arjona, *op. cit.,* pp. 127-128. Véase Ramón Gómez de la Serna, "El desgarrado Baudelaire", en *Efigies*, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 7-110.

directamente y otras a través de Verlaine, quien acaso llega antes a la captación de nuestros poetas[318].

En este mismo sentido, pero teniendo en cuenta que el escritor francés, como ya sabemos, no sólo escribió poemas, sino que también cultivó la micronarrativa, podemos concluir que "Baudelaire, a través de Rubén Darío y otros escritores modernistas –sobre los cuales ejerció importante influencia– está de alguna manera, como precursor, entre los antecedentes del microrrelato en lengua española"[319].

II.3.- RUBÉN DARÍO: LOS INICIOS DEL MICRORRELATO EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

La crítica especializada suele coincidir en la consideración de *Azul…* (Excelsior, Valparaíso, 1888) como la obra que convirtió a Rubén Darío en el iniciador del movimiento artístico y cultural modernista. El propio Rubén Darío, con pleno conocimiento de causa, se autodefinió en más de una ocasión como el impulsor del modernismo. Así lo hizo claramente, por ejemplo, en el "Prefacio" a sus *Cantos de vida y esperanza* (Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1905), en el que declaraba que "el movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado"[320].

---

[318] César González Ruano, *Baudelaire*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1931, pp. 387-388.

[319] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 167. Acerca de la influencia de Charles Baudelaire sobre escritores españoles como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Federico García Lorca, podríamos citar, por ejemplo, los siguientes estudios: Glyn Hambrook, "Baudelaire canonisé et le *modernismo* spagnol: la revue *Helios* (1903-1904)", *Bulletin Baudelairien*, 30, 1995, pp. 100-111; Glyn Hambrook, "La réception d' un poète français dans l' Espagne fin-de-siècle: Baudelaire et la revue *modernista Helios* (1903-1904)", *Revue de Littérature Comparée*, 74, 2000, pp. 175-188; Ricardo Gullón, "Introducción: La producción del texto", en Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 11-36; Antonio Martínez Sarrión, "Gimferrer, Rimbaud, Juan Ramón Jiménez", en *Preferencias*, Javier Lorenzo Candel, ed., Almud, Toledo, 2009, pp. 121-125; Olga Elwes Aguilar, "París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 16, 2001, pp. 35-46; Fernando Lázaro, "Baudelaire y García Lorca", *Ínsula*, 98, 1954, p. 2; Nelson R. Orringer, "García Lorca's *Romancero gitano*: A Dialogue with Baudelaire", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXVII, 2, 2002, pp. 221-244; Alan Wallis, "Baudelaire y la vanguardia española: el caso Lorca", Pedro Guerrero Ruiz, José Luis Molina, Santos Campoy y María Teresa Caro, eds., *Lorca, taller del tiempo*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 79-86; José Manuel Losada Goya, Alfonso Rodríguez López-Vázquez y Kurt Reichenberger, eds., *De Baudelaire a Lorca*, Reichenberger, Kassel, 1996; o Miguel García-Posada, "La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca", *1916: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, pp. 109-118.

[320] Rubén Darío, "Prefacio", en *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez, ed., Cátedra, Madrid, 1998, p. 333. Años más tarde, en *Historia de mis libros* –memorias publicadas originalmente en

Poco discutible parece, una vez analizada la cuestión históricamente, el magisterio ejercido por el escritor nicaragüense en el desarrollo del modernismo literario en Hispanoamérica y España, pero sí que puede ser relativizada, como es lógico, la ausencia de antecedentes en la modernización del verso y de la prosa en lengua española que comenzó en el último tercio del siglo XIX:

> La inercia de la crítica se encargó, por mucho tiempo, de fechar en 1888 el repentino nacimiento del Modernismo, y de ver en *Azul…* su primer fruto granado. Se olvidaba que numerosos trabajos de Martí, Silva, Gutiérrez Nájera y Del Casal eran anteriores al de Darío y que, como éste, apoyaban su novedad en su distanciamiento, temático y formal, de la literatura anterior. Tampoco puede afirmarse que el distanciamiento de Darío fuera excepcionalmente mayor que el de aquéllos, ni que sus méritos estéticos de *Azul…* sobresaliesen de manera abrumadora sobre los trabajos de Martí o de Nájera. Pero también es cierto que ninguna obra de éstos tuvo ni ha tenido la proyección y el reconocimiento de *Azul...*; sólo éste, que contó, además de sus cualidades, con el providencial empujón de Valera y un público devoto del poeta, consiguió fijar las inquietudes de la juventud artística de Hispanoamérica. *Azul…* fue, hasta *Prosas profanas*, la referencia permanente que autores y críticos de la época tuvieron en sus labores creativas o en sus pronunciamientos acerca de la nueva literatura[321].

Este libro misceláneo que es *Azul…*[322], en el que Rubén Darío integró tanto textos narrativos como textos poéticos, eludiendo, además, el vínculo tradicional entre

---

el diario bonaerense *La Nación* en julio de 1913 (divididas en tres artículos: "*Azul…*", "*Prosas profanas*" y "*Cantos de vida y esperanza*") y luego, como libro póstumo, en Librería de G. Pueyo, Madrid, 1916–, redundará en la misma idea al referirse a *Azul…* como "mi amado viejo libro, un libro primigenio, el que iniciara un movimiento mental que había de tener después tantas triunfantes consecuencias" (Rubén Darío, "*Azul…*", en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo / Historia de mis libros*, Iván Cabrera Cartaya, ed., Artemisa, La Laguna, 2007, p. 201).

[321] José María Martínez, "Introducción", en Rubén Darío, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, pp. 57-58. Si bien la modernización de la literatura en lengua española empezó, ciertamente, antes de que Rubén Darío se pusiese al frente del nuevo movimiento modernista, también creemos que no menos verdad es que *Azul…*, como han mantenido varios autores, "va a significar por sí solo la tercera revolución en la historia de la poesía en lengua española (tras la de Garcilaso y la de Góngora) y tal vez el comienzo de la época moderna en la nueva poesía después de la muerte de Bécquer y la publicación de sus *Rimas*" (Iván Cabrera Cartaya, "Rubén Darío por él mismo", en Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo / Historia de mis libros*, p. 21).

[322] Coincidimos con José María Martínez cuando defiende que, "en efecto, *Azul…* es ante todo, y desde el punto de vista compositivo, el producto de un *collage* cuyos textos no fueron concebidos a priori como integrantes de un mismo volumen ni tampoco ordenados según su cronología; si sacamos consecuencias del trabajo de Kohler, cada texto sería una pincelada suelta que sólo al final encuentra su lugar en el espacio total del cuadro. Y de ahí que las posteriores modificaciones textuales a la primera edición no desdigan ni dañen la unidad estructural del libro. Si a esta técnica compositiva unimos la moral estética de *Azul…*, que toma la sinestesia como eje fundamental de su actuación y que, por ello, trata de acumular materiales pictóricos, arquitectónicos, esculturales y musicales, el resultado final no puede ser otro que el

la prosa y el verso con lo narrativo y lo lírico respectivamente –de ahí su precisión al referirse a sus "cuentos en prosa"[323], manteniendo abierta así la posibilidad de la inclusión en otras partes de su libro de cuentos en verso[324]–, puede hoy juzgarse como el punto de arranque de la difusión en el mundo hispánico de la creación micronarrativa, gracias a textos como, por ejemplo, "Naturaleza muerta", perteneciente al conjunto titulado "En Chile", que el nicaragüense describió, sin embargo, como una agrupación de "ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa"[325].

NATURALEZA MUERTA

> He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y de rosas pálidas, sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos que hacen pensar en los mantos de los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltan con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas té.
>
> Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustados, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

---

de un libro concebido como obra de arte total" (José María Martínez, *op. cit.,* p. 53). Martínez continúa con su argumentación relacionando este concepto de la obra literaria que manejaba por aquel entonces Rubén Darío con las ideas que acerca de la ópera tenía Richard Wagner. Véase Rudolf Kohler, "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 503-521; y Álvaro Salvador Jofre, *Rubén Darío y la moral estética*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1986. En torno al origen y evolución de las obras de carácter misceláneo en Hispanoamérica, véase Francisca Noguerol, "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *El Cuento en Red*, 1, 2000, pp. 41-54, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

[323] "La portada [de *Azul…*], además del título, el nombre del autor y los datos de la imprenta, presentaba una división del libro en dos partes: «I Cuentos en prosa / II El año lírico»" (José María Martínez, *op. cit.,* p. 28).

[324] "El siglo XIX, como se sabe, está considerado el gran siglo de los cuentos de autor: Wilde, Poe, Hoffman, Maupassant, Chéjov, Pardo Bazán, Clarín, etc. Pero los *Cuentos en prosa* que Rubén Darío incluye en *Azul…* (Santiago de Chile, 1888) y que con su mismo título avisan sobre la fusión de géneros al dar cabida al correlato «cuento en verso» que el mismo autor cultivó, encarnan ya una concepción moderna del cuento en lengua española. […] En *Historia de mis libros* Rubén califica de «poemas en prosa» sólo dos de estos cuentos suyos: *El velo de la reina Mab*, del que dice ser el primero que, deslumbrado tras leer a Shakespeare, escribe con ese carácter, y *La canción del oro*, aunque la índole poemática de éste le parece distinta a la del anterior" (Elena Barroso Villar, "Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria: a propósito de los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío", en Cristóbal Cuevas García, ed., *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, AEDILE, Málaga, 1998, pp. 113-114).

[325] Rubén Darío, "*Azul…*", p. 206.

Acerquéme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal.

¡Naturaleza muerta![326]

No obstante, si Rubén Darío ha sido calificado por la mayoría de investigadores de la minificción literaria como el precursor del microrrelato en lengua española, no es exclusivamente por su libro *Azul…* y por "Naturaleza muerta", a menudo, además, clasificado como poema en prosa[327], sino por otros textos posteriores que fueron publicados originalmente en prensa, como veremos más adelante.

Asimismo, téngase en cuenta, primero, que estos textos de Rubén Darío agrupados bajo el título general de "En Chile" ya habían aparecido en prensa antes de 1888[328], y, segundo, que existen otros textos micronarrativos producidos en lengua española por distintos autores con anterioridad a ese año, aunque, eso sí, ni responden con tanta claridad a las exigencias de la micronarratividad ni tienen tal relevancia internacional; sin ir más lejos, en España, contamos con algunas de las composiciones de *El año triste* (1883), de Silverio Lanza, o de *Cuentos rápidos* (1886), de Fernanflor[329].

A pesar de estas excepciones, y ante la obligación de tener que elegir movimientos, autores y obras –como toda investigación histórica impone cuando se

---

[326] Rubén Darío, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, pp. 231-232.

[327] El propio David Lagmanovich, que en 2005 había abierto *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* precisamente con "Naturaleza muerta", poco más tarde, en 2006, clasificaba esta misma composición, contradictoriamente, como "uno de los poemas en prosa que el nicaragüense escribió en Chile y que formaron parte de su libro de 1888" (David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 90). En nuestra opinión, este texto de Rubén Darío puede ser estudiado como uno de los primeros microrrelatos hispánicos, y así lo haremos de aquí en adelante. Incluso una autora que poco o nada ha tenido que ver con la investigación minificcional, tal es el caso de Lily Litvak, ha apostado por su tipificación como relato y no como poema, o por lo menos así se extrae de sus palabras: "Pero Ricardo [el protagonista de las composiciones de «En Chile»], no como pintor, sino como escritor, ha elegido sus propios objetos como modelos, y es tan solo en su pequeña y enigmática prosa donde la obra artística ha tomado forma. El *narrar* esa composición es ya por sí misma una actividad comprometida. Cada palabra está pensada y repensada, el método de construcción es lento y constituye un disciplinado ejercicio" (Lily Litvak, "Una «naturaleza muerta». Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio", en Ángel Esteban, ed., *Darío a diario. Rubén Darío y el modernismo en las dos orillas*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2007, p. 170. La cursiva es nuestra).

[328] "En Chile" aparecería dividido, hasta la edición de *Azul…* de 1905 (La Nación, Buenos Aires), en dos series: "Álbum porteño" –que incluía "En busca de cuadros", "Acuarela", "Paisaje", "Aguafuerte", "La virgen de la paloma" y "La cabeza"– y "Álbum santiagués" –compuesto por "Acuarela", "Un retrato de Watteau", "Naturaleza muerta", "Al carbón", "Paisaje" y "El ideal"–. La primera serie fue publicada por primera vez en la *Revista de Artes y Letras*, de Santiago de Chile, el 15 de agosto de 1887, y la segunda, con el título de "Álbum santiaguino", en esa misma revista y ese mismo año, el 15 de octubre. En la edición de 1905, los doce textos se presentaron todos juntos y sin títulos independientes, sino bajo numeración romana.

[329] Véase *infra*, pp. 239-240.

trata de situar los orígenes de un determinado fenómeno literario en un lugar y unas fechas más o menos concretas–, poco cuestionable parece el hecho de escoger al modernismo, a Rubén Darío y a *Azul…* como los pilares fundamentales sobre los que sustentar la ulterior evolución de la micronarrativa en el ámbito hispánico. Si bien *Azul…* no es, desde luego, una colección de microrrelatos, sino, como decíamos antes, un libro misceláneo, sí que es la obra que dio lugar al conocimiento y la expansión en Hispanoamérica y España de los principios de una nueva estética literaria, entre cuyos rasgos estaba el del arte "de la simplicidad, de llegar a la mayor emoción posible sólo con los medios indispensables para no desvirtuarla"[330], como ya planteaba Eduardo López Chávarri en *Gente Vieja* en abril de 1902. Nos acercamos, por consiguiente, a Enrique Díez-Canedo cuando afirmaba en la revista mexicana *El hijo pródigo* en diciembre de 1943 que "por Rubén Darío ha de empezar, y va haciéndose ya costumbre de que así sea, todo estudio de la poesía española y de su desarrollo en lo que va de siglo"[331], y ahora, como comprobaremos, no sólo de la poesía, sino también de la micronarrativa, y es que, en definitiva, el poder de influencia que en las letras hispánicas ejercieron el modernismo y Rubén Darío con respecto a la minificción literaria no es comparable al que pudieron desempeñar otros movimientos y autores anteriores:

> No sé si resulta muy descabellado asociar la génesis de esta variante cuentística con el movimiento estético del modernismo, pero es un hecho incontrovertible que dicho movimiento prefirió en la prosa la narración breve, a veces muy breve. El escritor modernista sin pretenderlo quizás impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema. En general, los cuentos de Rubén Darío (1867-1916), entre otros, son ejemplos de esa ficción en que la palabra ha sido trabajada desde una actitud intensamente selectiva.
>
> La pasión formalista del modernismo dejó sentir su impacto renovador en el cuento, tanto desde el punto de vista del lenguaje (preciosismo estilístico, prosa cincelada, etc.), como de la estructura; ésta se adelgaza, se aquilata como podemos comprobar en algunos textos de Rubén Darío primero y, más tarde, en los del mejicano

[330] Eduardo López Chávarri, "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", en Lily Litvak, ed., *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, p. 24.
[331] Enrique Díez-Canedo, "Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España", en Lily Litvak, ed., *op. cit.,* p. 217.

Julio Torri. Surgen otras tendencias y otro público más refinado que se complace en un arte exquisito, propio de minorías[332].

En un mismo orden de cosas, debemos recordar que han sido muchos los críticos de la obra de Rubén Darío que han convergido en la tesis de que las mayores y mejores innovaciones del proyecto estético y literario rubendariano se plasmaron, en primera instancia, en las prosas y no en los versos de *Azul…* Tempranamente se percató de algo de esto Juan Valera, el gran benefactor de Rubén Darío en España. Así pues, en su carta del 29 de octubre de 1888 dirigida al nicaragüense y publicada inicialmente en el periódico madrileño *El Imparcial*, manifestaba lo siguiente:

> En este libro no sé qué debo preferir: si la prosa, o los versos. Casi me inclino a ver mérito igual en ambos modos de expresión del pensamiento de Ud. En la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos, la forma es más castiza. Los versos de usted se parecen a los versos españoles de otros autores, y no por eso dejan de ser originales: no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo, ni de nuestros días[333].

Acerca del afrancesamiento de su prosa insistirá nuevamente un poco más adelante, aludiendo, a su vez, a la corta extensión de los relatos: "Los cuentos en prosa son más singulares aún. Parecen escritos en París, y no en Nicaragua ni en Chile. Todos son brevísimos. Usted hace gala de laconismo"[334].

Tres de los más destacados investigadores de la cuentística rubendariana, como han sido Raimundo Lida, Enrique Anderson Imbert y Rudolf Kohler, coinciden en la estimación de que fue a través de sus relatos que el nicaragüense dio los primeros pasos de la revolución literaria que pretendía. De este modo, para Lida, "si por un lado Darío

---

[332] Irene Andres-Suárez, "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", pp. 69-70. Julio Torri (1889-1970) es, por supuesto, otro de los precursores del género del microrrelato, pero posterior a Rubén Darío. No obstante, Edmundo Valadés consideró "A Circe", texto perteneciente a *Ensayos y poemas* (Porrúa Hermanos, México, 1917), el primer microrrelato mexicano e, incluso, hispanoamericano: "Tal vez podría determinarse el año de 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo moderno en México y demás países de Latinoamérica, con uno, titulado «A Circe», primer texto con que se abre un libro entonces de insospechadas radiaciones e influencias, *Ensayos y poemas*, editado ese año y que le daría celebridad a largo plazo al cuento y a su entonces joven autor, el mexicano Julio Torri, quien frisaba entonces los 28 años" (Edmundo Valadés, "Ronda por el cuento brevísimo", en Carlos Pacheco y Luis Barrera, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 286-287).

[333] Juan Valera, "A D. Rubén Darío (29 de octubre de 1888)", en Rubén Darío, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, p. 112.

[334] *Ib.*, p. 116.

enriquece el verso y la estrofa, y los temas poéticos y su tratamiento, por otro lado encabeza una transformación de la prosa castellana […]. Una actitud reflexivamente innovadora preside esa transformación"[335]. Más contundente incluso resulta Imbert al aseverar, hablando de *Azul…*, que "no es en el verso, sino en la prosa, donde se decidió a innovar. En este sentido la importancia histórica de *Azul…* se debe a sus cuentos y prosas poemáticas"[336]. Kohler, por su parte, añade al debate la cuestión de que "injustamente la cuentística suya es rarísimas veces objeto de estudio aunque aquí el poeta dio las primeras muestras de su autenticidad y originalidad artística. En sus narraciones se decidió a innovar transformando profunda y fundamentalmente los conceptos literarios tradicionales. […] De este campo experimental Darío trasplantó más tarde lo nuevo de su genial reforma y revolución literaria […] a la poesía"[337].

Uno de los más recientes continuadores de esta línea de pensamiento ha sido, por poner un ejemplo, el escritor, crítico y académico de origen nicaragüense Ricardo Llopesa, que en su trabajo titulado "Los cuentos de *Azul…*" desplegó la siguiente reflexión al respecto:

> ¿Por qué Darío, siendo poeta, inició antes lo que nosotros entendemos como la revolución de la prosa?, es una pregunta que flota todavía en el pensamiento de la crítica. Pero tiene la respuesta en la avalancha de escritores franceses que desde *Avatar* (1856) llevaron la narrativa a los niveles más elevados de la literatura. No se trata, por tanto, que incursionase antes en la aventura cuentística porque le importase menos que la poesía, sino porque la poesía carecía por entonces de arquetipos renovadores como para tomarlos de modelo. La poesía española vivía del pasado y la francesa había dado lo mejor durante la primera mitad del siglo XIX. En la segunda mitad del XIX la prosa de Gautier (*Avatar*) estaba por encima de sus célebres *Esmaltes y camafeos* (1852). Lo

[335] Raimundo Lida, "Los cuentos de Rubén Darío", en *Rubén Darío. Modernismo*, Monte Ávila, Caracas, 1984, pp. 56-57. Trabajo publicado inicialmente como "Estudio preliminar", en Rubén Darío, *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez, ed., Fondo de Cultura Económica, México / Buenos Aires, 1950, pp. VII-LXVII.

[336] Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 38.

[337] Rudolf Kohler, *op. cit.,* p. 503. Entiéndase, no obstante, que este trabajo de Kohler fue publicado originalmente en abril de 1967 en el número 84 de la revista *Eco*, de Bogotá, y que desde ese entonces hasta ahora se ha profundizado bastante en la prosa narrativa de Rubén Darío. Como ejemplo de ello podríamos hablar del XIº Congreso de Literatura Española Contemporánea celebrado en la Universidad de Málaga del 10 al 14 de noviembre de 1997 y que estuvo dedicado a "Rubén Darío y el arte de la prosa". Cristóbal Cuevas García, coordinador del Congreso y editor de sus Actas, insistía en sus "Palabras liminares" en algunas de estas ideas que venimos planteando, como que "su prosa tiene una calidad comparable a la de su verso" o que "hasta ahora, sin embargo, la investigación literaria ha privilegiado el estudio de la poesía de Darío en detrimento de su prosa" (Cristóbal Cuevas García, "Palabras liminares", en Cristóbal Cuevas García, ed., *op. cit.,* p. 7).

mismo ocurría con Mendès, otro de sus modelos predilectos desde los años nicaragüenses. Una excepción fue Armand Silvestre, por la musicalidad y armonía de su poesía, que deslumbró a Darío, además de Banville por la originalidad de la rima. Esto hizo que Darío, que se sentía por encima de todo poeta, se nutriese, durante su época de aprendizaje y conocimiento, de la mejor literatura, y esa literatura, por supuesto, fue la novela y el cuento. Además, muchos de sus mejores amigos chilenos leían y escribían cuentos. Darío, incapaz de escribir novelas, encontró en el cuento una expresión poemática, la más aproximada al poema, en cuanto que ambos géneros son los únicos que comparten vecindad en coherencia y economía de lenguaje, unicidad y temporalidad, así como atmósfera[338].

El "galicismo mental"[339] que caracterizaba a Rubén Darío y del que habló ya Juan Valera en la misma carta antes citada realmente fue más acusado, por lo menos en *Azul…*, en sus composiciones en prosa que en las elaboradas en verso, en las que pesaban aún sus primeras lecturas de los poetas españoles e hispanoamericanos[340]. De la

---

[338] Ricardo Llopesa, "Los cuentos de *Azul…*", en Cristóbal Cuevas García, ed., *op. cit.,* pp. 198-199. Pudiera parecer que únicamente son aquellos críticos e investigadores vinculados al análisis de la producción prosística rubendariana los que propugnan que fue en esta, y no en el verso, donde, primeramente, se apoyó el viraje estético encabezado por el autor, sin embargo, nos sacan de toda sospecha palabras como las que Ricardo Gullón recoge en su conocida obra de amplias miras temáticas *Direcciones del modernismo* (Gredos, Madrid, 1963), donde apuntaba que "*Azul…*, de Rubén, incluye novedades tan importantes y radicales en la prosa como en el verso. Darío escribió una prosa fina, precisa y suelta, que conserva vigencia, aunque algunos cuentos suyos hayan envejecido" (Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 19), o las del crítico argentino Alberto Julián Pérez contenidas en su libro *La poética de Rubén Darío* –centrado en la producción lírica del nicaragüense– y que contribuyen de manera indirecta pero tajante a reforzar la idea de que ciertamente quizá sea en la prosa narrativa de este, y no en la poesía, donde podamos toparnos con los más insólitos hallazgos de *Azul…*, al sostener que "la transformación de la poesía de Darío, con respecto a su poesía anterior, en la primera edición de *Azul…*, es sumamente moderada", pese a que también "muestra una serie de actitudes post-románticas que mantendría en el futuro, como es el abandono de los grandes temas romántico-sociales humanistas y políticos, que desarrolla en *Epístolas y poemas* y otros de adolescencia, y el surgimiento de una conciencia formal que lo lleva a escribir composiciones más breves, de tendencia descriptiva, en que prescinde parcialmente de lo explicativo y discursivo que animaba su poesía romántico-social" (Alberto Julián Pérez, *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Orígenes, Madrid, 1992, p. 193).

[339] Juan Valera, "A D. Rubén Darío (29 de octubre de 1888)", p. 122.

[340] Jesús Zavala nos explica que "contra lo que ordinariamente se piensa, Rubén Darío jamás desdeñó a los clásicos españoles, y menos aún en la época de su iniciación. La influencia que los poetas franceses ejercieron en él es tardía. Podemos asegurar que esta influencia sólo data de *Azul…* en adelante. Y sin embargo, esta influencia no es exclusiva. Es indudable que, en la época en que más se le discutió, Darío no dejó de beber en fuentes españolas" (Jesús Zavala, "Rubén Darío y la literatura española", en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, pp. 294-295). En este mismo trabajo, publicado inicialmente en la mexicana *Revista de revistas* en febrero de 1923, Zavala resume en una pequeña lista algunas de estas fuentes de las que bebió el nicaragüense: "En mi concepto, los poetas no sólo españoles, sino también hispanoamericanos, que más influyeron en el desenvolvimiento de la personalidad de Darío, durante su primera etapa –según se desprende del estudio comparativo de los poemas pertenecientes a sus primero, segundo y cuarto libros en verso que he logrado tener a la vista [*Primeras notas* (1885), *Abrojos* (1887) y *Rimas* (1889)]– son los siguientes: siglos XVI y XVII: Fray Luis de León (1528?-1591), Baltazar del Alcázar (1530-1606), Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), Lope de Vega (1562-

influencia francesa cabría destacar, en este sentido, a autores como Catulle Mendès (1841-1909) o, por supuesto, a Charles Baudelaire. De su lectura de la obra del primero, entre otros autores franceses (Victor Hugo, Gautier, Leconte de Lisle, Flaubert, Paul de Saint-Victor, Armand Silvestre, Mezeroi, Daudet o Zola) da cuenta Rubén Darío directamente en *Historia de mis libros* al hablar de *Azul…*: "Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía, de las comprendidas en el *Parnasse contemporaine*, fueron para mí una revelación"[341]. Recuérdese que uno de los ensayos confeccionados por Rubén Darío fue, precisamente, "Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", que apareció por primera vez en el periódico santiaguino *La Libertad Electoral* el 7 de abril de 1888, así como que uno de sus "Medallones" de *Azul…* también estuvo consagrado a este mismo autor francés. Sin ir más lejos, según señala José María Martínez, los textos que componen el "Álbum porteño" de "En Chile" podrían relacionarse en estilo, extensión y disposición con "L'impasse", "Le cheval et le cavalier" y "Les balcons roses", contenidos en "Imaginerie parissiene", de la obra de Catulle Mendès *Las folies amoreuses* (Dentú, París 1877)[342]. Más difícil es, paradójicamente, encontrar referencias directas en palabras de Rubén Darío a la relación de su obra con la de Baudelaire, lo cual no quiere decir, sin embargo, que esta no existiese. Escudriña sobre el asunto José María Ferrero en su esclarecedor artículo "Darío y Baudelaire: un esbozo de aproximación", donde este confirma que la distancia muchas veces evidente entre los recuerdos personales que Rubén Darío transcribió y las observaciones de los críticos se incrementa cuando se intenta estudiar la influencia del autor francés sobre el nicaragüense. El mismo Ferrero reconoce llamarle la atención que "entre todas las páginas dedicadas por Darío a las figuras y ambientes literarios de su

---

1635), Rodrigo Caro (1573-1647), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Andrés Fernández de Andrade o Francisco de Rioja (1583-1659). Siglo XIX: Andrés Bello (1781-1865), José Zorrilla (1817-1893), Ramón de Campoamor (1817-1901), Francisco Guaicaipuro Pardo (1829-1872), Gustavo A. Bécquer (1836-1870) y Olegario V. Andrade (1838-1884)" (*Ib.*, pp. 295-296). Cabe precisar, no obstante, la fecha en la que Zavala sitúa el libro *Rimas*, que, siguiendo las bibliografías recientes, fue publicado en 1887 (Imprenta Cervantes, Santiago de Chile), al igual que *Abrojos* (Imprenta Cervantes, Santiago de Chile). Asimismo, sus *Epístolas y poemas. Primeras notas*, aunque fue entregado a imprenta en 1885, no se publicó hasta 1888 (Tipografía Nacional, Managua). En definitiva, con respecto a este influjo de la poesía española en Rubén Darío del que hablamos, lo importante es saber que "*Azul…* se escribió simultáneamente a *Abrojos* y *Rimas*, y por eso las poesías de los tres libros tienen un aire de familia" (Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 37). Para la cuestión cronológica, véase Jaime Concha, "Los inicios", en *Rubén Darío*, Júcar, Madrid, 1975, pp. 23-24; y Pere Gimferrer, "Bibliografía", en Rubén Darío, *Poesía*, Pere Gimferrer, ed., RBA, Barcelona, 1995, p. XXII. Para profundizar en la influencia española en Rubén Darío, véase Andrés R. Quintián, *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1974.

[341] Rubén Darío, "*Azul…*", p. 202.

[342] José María Martínez, *op. cit.,* nota al pie 1, p. 221.

tiempo, no aparezca ninguna semblanza de Baudelaire"[343]. Esto no significa, por supuesto, que Rubén Darío no hablase jamás de Baudelaire ni de su obra, porque así lo hizo en repetidas ocasiones, pero, eso sí, siempre en relación con otros autores o amplios contextos literarios, nunca de manera individualizada ni por extenso, como sí que hizo, entre otros, con Catulle Mendès o, incluso, con Edgar Allan Poe, al que le dedicó un capítulo de *Los raros* (Talleres de La Vasconia, Buenos Aires, 1896; segunda edición ampliada en Maucci, Barcelona, 1905)[344].

No obstante, a partir de Juan Valera[345] en adelante, pasando por Erwin K. Mapes[346], Raimundo Lida[347], Enrique Anderson Imbert[348], Pedro Henríquez Ureña[349] o el propio José María Ferrero, pervive un lineamiento crítico que asume la presencia baudeleriana en la obra de Rubén Darío desde su etapa literaria inicial. Asimismo, aunque Ferrero se centra concretamente en las coincidencias que se dan en la producción poética de ambos ("los desvelos por la perfección del verso, la destreza en la concepción de estructuras poéticas, el afinamiento sutil de ritmos y rimas"[350]), de manera similar también podría justificarse este parentesco entre uno y otro autor basándose en la creación micronarrativa, pues, "aunque su más abundante contribución [la de Rubén Darío] a la prosa narrativa se cifra ante todo en cuentos de la extensión habitual en su época (entre los que destacan sus cuentos fantásticos), sus lecturas francesas le llevan también a fijarse en la contribución baudeleriana a la historia del todavía novedoso poema en prosa"[351] y del microrrelato, como podríamos ya añadir nosotros llegados a este punto.

Decía Ricardo Llopesa, al final de la cita reproducida más arriba, que Rubén Darío halló en el cuento un vehículo de expresión literaria que, tanto por su coherencia y economía de lenguaje, como por su unidad, temporalidad y atmósfera, se acercaba notablemente al que sería, según el mismo Llopesa, su género predilecto: el poema. Sin

---

[343] José María Ferrero, "Darío y Baudelaire: un esbozo de aproximación", en Juan Carlos Ghiano, ed., *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967)*, Ediciones del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 1968, p. 341.
[344] Rubén Darío, "Edgar Allan Poe", en *Los raros*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1953, pp. 17-29.
[345] Juan Valera, "A D. Rubén Darío (22 de octubre de 1888)", p. 107.
[346] Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1925, p. 18.
[347] Raimundo Lida, *op. cit.,* pp. 58-59.
[348] Enrique Anderson Imbert, "Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar", en Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, Ernesto Mejía Sánchez, ed., Fondo de Cultura Económica, México / Buenos Aires, 1952, pp. VII-LI.
[349] Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.,* nota al pie 4, p. 257.
[350] José María Ferrero, *op. cit.,* p. 351.
[351] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 168.

embargo, de valores como la economía de lenguaje o la unidad estructural dispuso Rubén Darío, más que en sus cuentos de extensión convencional[352], sobre todo en sus microrrelatos. Así pues, desde un enfoque de investigación minificcional, se equivoca en gran medida Llopesa, además, al limitar la capacidad narrativa de Rubén Darío:

> El éxito de la primera edición de *Azul...*, gracias al prólogo de Eduardo de la Barra y la crítica favorable de Juan Valera, centró su atención en los cuentos, y esto haría suponer que estábamos ante un escritor dotado para la narrativa corta. Pero no es así. Darío agotó en *Azul…* todos los recursos de novedad, al agotar, a su vez, las fuentes de las diferentes corrientes literarias francesas. Todo lo que hizo después no puede compararse, salvo alguna excepción, con los cuentos de *Azul…*[353]

Como veremos, son precisamente algunas de estas excepciones de las que habla el crítico las que permiten, nada más y nada menos, que podamos referirnos a Rubén Darío como el precursor del microrrelato en el mundo hispánico.

Todo esto nos conduce a reflexionar, previamente, sobre la multiplicidad genérica que caracterizó la obra literaria de Rubén Darío. En este sentido, entre los extremos que van desde sus poemas líricos escritos en verso hasta su inconclusa novela corta de carácter autobiográfico titulada *El oro de Mallorca* (publicada por primera vez en el diario bonaerense *La Nación* entre el 4 de diciembre de 1913 y el 13 de marzo de 1914), nos topamos con poemas en prosa, cuentos y, por supuesto, microrrelatos, por no hablar del resto de géneros no ficcionales que Rubén Darío cultivó a lo largo de toda su vida, como sus crónicas periodísticas y de viajes o sus ensayos de crítica literaria, artística y política –incluyendo aquí sus prólogos, semblanzas, artículos, reseñas, etcétera– o de índole autobiográfica –como *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (obra entregada originalmente por el semanario bonaerense *Caras y Caretas* entre el 21 de septiembre al 30 de noviembre de 1912 y publicada luego como libro en Maucci, Barcelona, 1915) o *Historia de mis libros*–.

---

[352] También habría que estudiar cuál es exactamente esa extensión habitual de los cuentos en la época de la que venimos hablando, pues, en comparación con los cuentos del realismo decimonónico, los vinculados al modernismo muestran una clara tendencia a la reducción de su extensión, como ocurre con los de Rubén Darío. Sobre la conexión entre el modernismo y la brevedad narrativa ha hablado en varios trabajos, por ejemplo, Irene Andres-Suárez: véase *supra*, pp. 133-134; o "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines", en Peter Frohlicher y Georges Güntert, eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Berna / Berlín / Frankfurt am Main / Nueva York / París / Viena, 1997, p. 88.

[353] Ricardo Llopesa, *op. cit.,* p. 199.

Esta diversidad genérica se tradujo, sin ir más lejos, en la confección miscelánea de *Azul…* y, especialmente, en la composición misma de los textos que el nicaragüense describía como "cuentos en prosa". De la originalidad que representaba esta tendencia de sus cuentos al intercambio genérico da noticia Enrique Anderson Imbert:

> ¿Cuentos? Dependía de cómo se definiera el cuento. A veces la frontera se borraba y ya no se sabía si se estaba leyendo un cuento o un poema en prosa o una crónica de viaje o una página arrancada, sea de un diario íntimo o de un cuaderno de memorias. Cuentos, sí, cuando contaban una acción, por mínima que fuera; pero a veces la acción era una visión lírica que recorría enérgicamente todo el campo, a caballo sobre una metáfora. Prosa poética: o sea, forma exterior de prosa –ritmos dependientes de la sintaxis– con forma interior de poesía –imágenes independientes de la lógica–. Sólo que a veces eran también ritmos de verso los que penetraban en esa prosa. La riqueza rítmica de *Azul…* fue lo más notable. Ritmos en largos periodos de oraciones bien coordinadas o ritmos en breves frases, giros nominales o aun monosílabos. Pasajes enteros, sin dejar de ser narrativos, sonaban a música[354].

No es de extrañar, debido al manejo de Rubén Darío de tal variedad de géneros, que, al igual que nosotros tratamos de fundamentar la posición de Rubén Darío como precursor en las letras hispánicas del cultivo del microrrelato, como hace la mayoría de especialistas en el tema, también haya quienes, dedicados a la crítica y la investigación en torno al poema en prosa, coloquen al escritor nicaragüense en una situación de primacía en lo que a la introducción de este género en la lengua española respecta, como hace, por ejemplo, Isabel Paraíso –apoyándose, entre otros, en Guillermo Díaz-Plaja y su obra *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología* (Gustavo Gili, Barcelona, 1956)–:

> Volviendo a Rubén Darío, pensamos que es efectivamente *el iniciador del poema en prosa* en castellano, con "El velo de la reina Mab" (1888), como él mismo afirma.
>
> Es también *el iniciador del versículo mayor* en nuestra lengua, primero inconscientemente, por inspiración religiosa (bíblica), en "La canción del oro" (*Azul…*,

[354] Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 41-42.

1888), y después conscientemente, por imitación de C. Mendès, en "El país del sol" (1893)[355].

En nuestra opinión, y rebatiendo con sus propios argumentos a Isabel Paraíso, en caso de ser realmente Rubén Darío "el iniciador del poema en prosa en castellano", sería por otros textos, como, por ejemplo, "El país del sol" –que la autora clasifica, sin embargo, como poema escrito en versículo mayor–, pero no por composiciones como "El velo de la reina Mab" ni por "La canción del oro". Es verdad que Rubén Darío en *Historia de mis libros* definió estos dos textos como poemas en prosa, pero seguramente a lo que quiso referirse el nicaragüense es a que habían sido compuestos mediante el empleo de una prosa poética[356], pues no menos cierto es que, por otro lado, tanto "El velo de la reina Mab" como "La canción del oro" habían sido integrados por él mismo en la sección de *Azul…* titulada "Cuentos en prosa", a pesar de haberlos podido colocar en otra parte del libro. De este modo, podrían clasificarse, más correctamente, como cuentos líricos. Lógicamente, la terminología técnica de la que hoy podemos hacer uso y su correspondiente disposición semántica (*cuento lírico*, *poema en prosa*, *prosa poética*, *versículo mayor*, etcétera) no estaban tan fijadas en aquel tiempo como ahora, de ahí esto que interpretamos como una confusión.

No estamos tampoco del todo de acuerdo con la idea de Isabel Paraíso de que "por ejemplo, el conjunto de prosas subtituladas «En Chile» (*Azul…*), los distintos capítulos de *Platero y yo* o bien de *Ocnos* de Cernuda, son poemas en prosa. El poema

---

[355] Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985, pp. 111-112. Téngase en cuenta que Paraíso distingue previamente en su obra entre los conceptos de 'prosa poética', 'poema en prosa' y 'versículo mayor'. La prosa poética es el "término genérico para designar a toda aquella prosa –narrativa larga o breve, dialogada, reflexiva, etc.– cuya actitud es lírica y, en consecuencia, utiliza un lenguaje poético (sintético, emotivo, tendente a la creación de belleza y sorpresa, con empleo de metáforas y otros tropos y figuras, con alteraciones sintácticas como hipérbatos y elipsis, con uso de palabras especiales a menudo como arcaísmos, neologismos y cultismos). Así una novela puede estar escrita en prosa poética, o un cuento, o una meditación, o una leyenda, o un poema en prosa, o una obra teatral" (*ib.*, p. 109). El poema en prosa es el "subgénero de la prosa poética caracterizado por su mayor brevedad y por intentar conseguir, por medio de la prosa, los efectos emotivos del poema en verso" (*ib.*, p. 110). Y el versículo mayor es "denominación nuestra, y lo empleamos para designar una forma lírica, no narrativa, basada en el paralelismo, y que comprende medidas superiores a las del *versículo* o verso libre paralelístico mayor (de 2 a 25 sílabas, aproximadamente, comprende éste). El poema en prosa, pues, está muy cerca del versículo mayor, diferenciándose éste solamente en la estructura paralelística y, frecuentemente, en ser los párrafos más breves que los del poema en prosa" (*ib.*, p. 111).

[356] Decía Rubén Darío entonces lo siguiente: "En «El velo de la reina Mab», sí, mi imaginación encontró asunto apropiado. El deslumbramiento shakespeareano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces –es un hecho reconocido– desconocido en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa. «La canción del oro» es también poema en prosa, pero de otro género. Valera la califica de letanía" (Rubén Darío, "*Azul…*", pp. 205-206).

en prosa es de naturaleza lírica, pero suele estar apoyado en la narración"[357], pues, la cuestión, pensamos, presenta una mayor complejidad. En primer lugar, conviene precisar que el género del poema en prosa es siempre poético, pero ocurre a menudo que integra en su seno elementos propios del discurso narrativo, lo que nos obliga a diferenciar entre su modalidad subgenérica lírica y la narrativa. Y, en segundo lugar –y dejando a un lado *Ocnos*–, podemos decir que, para nosotros, tanto "En Chile" como *Platero y yo* –obra que trataremos con detenimiento en el capítulo dedicado a la producción micronarrativa de Juan Ramón Jiménez– no son exactamente dos colecciones de poemas en prosa; para empezar, porque aunque realmente ambas obras se componen de textos potencialmente autónomos, estos se articulan en torno a un eje temático y argumental común, y, para terminar, porque es discutible que estos textos sean todos ellos poemas en prosa y no haya microrrelatos y que dicho eje sea, en última instancia, lírico y no narrativo.

Siguiendo en gran medida los postulados de María Victoria Utrera Torremocha con respecto a la clasificación genérica de "En Chile"[358], José Manuel Trabado Cabado concluye su capítulo titulado "R. Darío y la variación genérica de la prosa artística" afirmando que

> R. Darío modifica la lógica compositiva de las secciones. La primera de ellas ["Álbum porteño"] nacía con una inclinación ligeramente narrativa pero ésta se va perdiendo para potenciar la capacidad descriptiva del lenguaje. No hay ya hueco para el desarrollo narrativo. El hecho de que en la segunda edición de *Azul…* se eliminase el título de las secciones "Álbum porteño" y "Álbum santiagués" viene a abundar en la disolución del componente narrativo para crear una convención de lectura que enfatice el elemento puramente pictórico. Sin embargo, se aprecia en ese diálogo genérico una prosa que coquetea con lo narrativo pero que nunca la deja ser un cuento gracias a la retorización estilística que busca paralelismos ensayando llevar a la escritura una serie de pinceladas. También en estas prosas existe una fuerte simbolización e imaginería modernista que aleja a los textos del cuento. Son textos más adecuados para desarrollar la potencialidad del lenguaje lírico pero, incluso así, acudieron a un personaje que unificaba a través de su mirada distintos fragmentos insertándoles un atisbo narrativo[359].

---

[357] Isabel Paraíso, *op. cit.,* p. 110.
[358] Véase María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* pp. 235-241.
[359] José Manuel Trabado Cabado, "R. Darío y la variación genérica de la prosa artística", en *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, p. 100.

Esta elisión de las dos secciones que dividían "En Chile" –así como de los títulos independientes de cada uno de los doce textos, simplemente numerados luego con guarismos romanos– que se llevó a cabo a partir de la edición de *Azul…* de 1905 y que Trabado relaciona con "la disolución del componente narrativo" de la obra, para nosotros significa, por el contrario, una modificación que reforzó el trasfondo narrativo del conjunto textual, que no es otro que el que se deriva de la historia de la experiencia del protagonista, el poeta Ricardo, desde su primera salida "en busca de impresiones y cuadros"[360], hasta su contemplación última de una hermosa mujer de la que quedó prendado, "mas de aquel rayo supremo y fatal –como el propio Ricardo nos cuenta– sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul…"[361], pasando, cómo no, por ese momento en el que, de vuelta a su casa tras la primera excursión, "aquel soñador se encontraba en su mesa de trabajo, donde las cuartillas inmaculadas estaban esperando las silvas y los sonetos de costumbre, a las mujeres de los ojos ardientes"[362]. Existen, por supuesto, diferencias particulares de tono, estilo y ambiente entre las seis composiciones de "Álbum porteño" y las seis de "Álbum santiagués", como, por ejemplo, el empleo más acusado en el segundo álbum que en el primero de un lenguaje descriptivo, como plantea Trabado en su trabajo, o, en cuanto al ambiente, una mayor tendencia a ubicar al protagonista en espacios rurales y exteriores en el primer álbum que en el segundo, donde predominan los escenarios urbanos e interiores propios de la alta sociedad[363]. Las excepciones son, sin embargo, en uno y otro sentido, recurrentes, lo que redunda en la posibilidad de hacer una lectura global del conjunto de "En Chile".

Por consiguiente, nuestro punto de vista, opuesto al enfoque de Trabado e influenciado por la definición que Lauro Zavala hace de su propio concepto de la denominada "*frontera fractal* o de la escala textual"[364], nos permite valorar "En Chile" –sobre todo a partir de su edición unitaria de 1905– como un cuento lírico, o sea, desarrollado a través de una prosa poética, y de carácter fractal, es decir, conformado por la suma de poemas en prosa –en su mayoría narrativos– y de microrrelatos –aunque de corte lírico–, dotados todos ellos como tales de autonomía literaria pero agrupados

[360] Rubén Darío, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, p. 222.
[361] *Ib.*, p. 235.
[362] *Ib.*, p. 227.
[363] Acerca de la influencia que en su obra tuvieron los distintos lugares y personas que Rubén Darío frecuentó y conoció en Chile, puede consultarse Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, Gredos, Madrid, 1956.
[364] Lauro Zavala, "Las fronteras de la minificción", en Francisca Noguerol, ed., *op. cit.,* p. 88.

bajo un mismo signo temático y argumental[365]. Lauro Zavala demuestra que, "así como existe el concepto de *cuentos integrados* para referirse a series de cuentos reunidos por su autor en un mismo volumen, cuyos rasgos comunes permiten ser leídos como una novela fragmentaria, también podemos hablar entonces de minificciones integradas, es decir, series de minificción que pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados o, simplemente, como novelas"[366]. Este fenómeno, visible en "En Chile", tendrá lugar igualmente en la novela de Juan Ramón Jiménez *Platero y yo*, también de tono lírico y de configuración fractal, como veremos más adelante.

Se explican de este modo curiosos acontecimientos como que, en 1948, la editorial Espasa-Calpe, dentro de su colección Austral, publicase en Madrid y en Buenos Aires, respectivamente, una antología de cuentos de Rubén Darío en la que se incluyó de manera íntegra, y siguiendo la ordenación de la edición de 1905, "En Chile"[367] y una antología de poemas en prosa del nicaragüense en la que aparecía "El ideal"[368], texto con el que Rubén Darío concluía "En Chile".

Nos encontramos, así pues, no sólo atravesando las arenas movedizas que discurren entre el terreno de lo fragmentario y el de lo unitario, sino que, además, volvemos a andar de nuevo sobre la cuerda floja que transita el espacio que va de lo lírico a lo narrativo y que nos obliga, cual equilibristas de la clasificación genérica, a asumir que, de igual manera que el género lírico del poema en prosa tiene una vertiente compositiva cercana a lo narrativo, también el género narrativo del microrrelato puede a veces aproximarse formalmente a lo lírico. En este sentido, coincidimos con Elena Barroso Villar, cuando habla de "la espacialización del relato", en que

> esto nos lleva al conocido problema de hasta qué punto procede seguir planteando en la enseñanza la dualidad narración *versus* descripción diferenciadas formal y funcionalmente, o bien es más oportuno entenderlas desde el principio como aspectos de un proceso único, que se dosifican y jerarquizan en grados distintos según las tendencias artísticas y los textos particulares. Verlas, en suma, más desde una

[365] En una línea similar, Rudolf Kohler defendía ya en su momento que "aquella actitud o modalidad impresionista se revela en una gran parte de la cuentística de nuestro poeta […]: «En Chile» es por su forma acumulativa uno de los cuentos más representativos. Esta narración consta en realidad de doce cuadros distintos que tienen una fuerte impronta pictórica" (Rudolf Kohler, *op. cit.,* p. 504).
[366] Lauro Zavala, "Las fronteras de la minificción", p. 88. Téngase en cuenta que Lauro Zavala, al igual que algunos otros investigadores, emplea en esta cita el concepto 'minificción' en lugar de 'microrrelato', imprecisión conceptual y terminológica, en nuestra opinión, que esperamos que algún día se resuelva.
[367] Rubén Darío, "En Chile", en *Cuentos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970 (3ª ed.), pp. 137-147.
[368] Rubén Darío, "El ideal", en *Poemas en prosa*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948, p. 55.

perspectiva funcional que formal, dando cabida a estadios intermedios como la descripción dinámica o la narración estática[369].

Ambas manifestaciones –la "descripción dinámica" y la "narración estática"– hallamos, sin duda, en "En Chile"; sirva de ejemplo, si no, el microrrelato "Naturaleza muerta", sobre el que planean, como hemos visto, los elementos líricos y la plasticidad descriptiva, pero sin oscurecer su intrínseca sustancia narrativa.

Existen, sin embargo, algunos textos literarios de Rubén Darío que con mayor claridad, si cabe, pueden definirse como microrrelatos, en tanto que a su eminente grado de concisión viene a sumarse el hecho de que son, a todas luces, narrativos. Dos de los casos más destacados son "La resurrección de la rosa" (publicado inicialmente en *El Heraldo de Costa Rica* el 19 de abril de 1892[370]) y "El nacimiento de la col" (que apareció por primera vez en el diario bonaerense *La Tribuna* en 1893[371])[372], circunscritos ambos al origen de la micronarrativa hispánica por investigadores como David Lagmanovich, entre otros. Los dos son representativos, además, del interés rubendariano por el tratamiento literario de los motivos bíblicos, los cuales, a su vez, fueron posteriormente, y siguen siendo en la actualidad, más que notables fuentes de inspiración para los microrrelatistas en lengua española[373].

---

[369] Elena Barroso Villar, *op. cit.,* pp. 116-117.

[370] Para el estudio de la actividad literaria de Rubén Darío durante su estancia en Costa Rica, véase Pablo Steiner Jonas, *Intermezzo en Costa Rica*, Silvio Gurdián Bissio, ed., Nuevos Horizontes, Managua (Nicaragua), 1987.

[371] Sobre la vida y la producción literaria de Rubén Darío en Argentina, véase Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Gredos, Madrid, 1967; y Rubén Darío, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, Pedro Luis Barcia, ed., Ediciones de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, vol. I, 1968, vol. II, 1977.

[372] De la relevancia de la simbología vegetal y floral en la obra de Rubén Darío nos habla Lily Litvak: "El mensaje de las flores proviene de la así llamada «floriografía», que Darío conocía bien. Este lenguaje floral circulaba durante el siglo XIX en libros como *El vaso de las flores*, *El lenguaje de las flores*, verdaderos códigos basados en la interpretación emblemática de la naturaleza, cuyas fuentes iban desde estudios botánicos hasta mitología y sermones morales. Las verdades eternas expresadas por las flores eran aceptadas no solo en libros populares, sino por artistas como Ruskin y los prerrafaelistas, como puede verse en las interpretaciones tipológicas de Hollman Hunt, y en numerosas declaraciones de Ruskin en *Modern Painters*, y *Proserpina*" (Lily Litvak, "Una «naturaleza muerta». Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio", pp. 158-159). Hace referencia la autora a S. C. Edgarton, *The Flower Vase. Containing the Language of Flowers and Their Poetic Sentiments*, Powers and Bagley, Lowell, 1844; y Charlotte de la Tour, *Le langage des fleurs*, Garnier, París, 1862.

[373] "Encontramos aquí otra aproximación: la de los textos como éste ["La resurrección de la rosa"] con el tipo general de la *alegoría*, es decir, con relatos de tipo simbólico o alusivo, como es el caso de las parábolas que constituyen hitos de la tradición cristiana en los Evangelios. Los escritos alegóricos no están destinados a ser comprendidos exclusivamente en un nivel literal, sino que el sentido primero se postula como un primer paso para llevarnos a la comprensión de otro significado más profundo. Dados los vínculos que existen entre la visión literaria modernista y la religión (o las religiones), los textos narrativos breves de algunos escritores, entre ellos, Darío y Lugones, parecen a veces aspirar a la constitución de un segundo canon: es decir, de un conjunto de textos religiosos paralelos a aquellos,

Carlos Mata Induráin, en su trabajo titulado "De princesas, rosas e historias sobrenaturales: el arte del cuento en Rubén Darío", lleva a cabo un intento de clasificación temática de los cuentos del nicaragüense, los cuales distribuye en cuatro grandes grupos:

> 1) los cuentos que se inspiran en el mundo bíblico-cristiano; 2) los localizados en la antigüedad pagana (en ambos casos, se trata de «escenarios» caros al poeta modernista); 3) los cuentos de ambiente contemporáneo que pudiéramos llamar «realista» (varios de los cuales cuentan con protagonistas niños o jóvenes); y 4) los de ambiente contemporáneo que introducen elementos fantásticos o sobrenaturales (si bien, en ocasiones, ese factor misterioso se diluirá al apuntarse en el texto una posible explicación racional de los sucesos narrados)[374].

Asimismo, el grupo más numeroso dice ser el primero, del que deja fuera, sin embargo, "La resurrección de la rosa" y "El nacimiento de la col", de manera algo incoherente, pues ni el valor simbólico del primero ni el carácter crítico del segundo a los que alude Induráin son excluyentes del importante signo bíblico-cristiano de ambos. Así pues, como propugna Mary Ávila,

> en otro grupo de eventos en el que figura "La resurrección de la rosa", "El nacimiento de la col", y "Las pérdidas de Juan Bueno", aparece Darío entrelazando el sentir cristiano con humorísticas leyendas. Y es aquí, en su encantadora sencillez y en su familiaridad con las cosas sagradas, donde el lector recibe la impresión evidente de que el autor fue de verdad un creyente. Un extraño a la fe jamás podría hablar en semejante tono; como tampoco habrían podido sus contemporáneos no cristianos poner tales notas de humor en una literatura de este estilo[375].

Para que puedan confrontarse nuestras afirmaciones, reproducimos a continuación tanto "La resurrección de la rosa" como "El nacimiento de la col":

---

tradicionales, que sin embargo constituyen su fundamento" (David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, pp. 169-170). En torno a la relación entre la obra literaria de Rubén Darío y, específicamente, la religión católica, puede consultarse la tesis doctoral de Sor Catalina Tomas McNamee, *El pensamiento católico de Rubén Darío*, Antonio Oliver Belmas, dir., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1967.

[374] Carlos Mata Induráin, "De princesas, rosas e historias sobrenaturales: el arte del cuento en Rubén Darío", en Cristóbal Cuevas García, ed., *op. cit.,* p. 360.

[375] Mary Ávila, "Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana*, 24, 1959, pp. 30-31.

LA RESURRECCIÓN DE LA ROSA

Amiga pasajera: voy a contarle un cuento. Un hombre tenía una rosa; era una rosa que le había brotado del corazón. ¡Imagínese usted si la vería como un tesoro, si la cuidaría con afecto, si sería para él adorable y valiosa la tierna y querida flor! ¡Prodigios de Dios! La rosa era también un pájaro; parlaba dulcemente, y, en veces, su perfume era tan inefable y conmovedor como si fuera la emanación mágica y dulce de una estrella que tuviera aroma.

Un día, el ángel Azrael pasó por la casa del hombre feliz, y fijó sus pupilas en la flor. La pobrecita tembló, y comenzó a padecer y a estar triste, porque el ángel Azrael es el pálido e implacable mensajero de la muerte. La flor desfalleciente, ya casi sin aliento y sin vida, llenó de angustia al que en ella miraba su dicha. El hombre se volvió hacia el buen Dios, y le dijo:

– Señor: ¿para qué me quieres quitar la flor que nos diste?

Y brilló en sus ojos una lágrima.

Conmovióse el bondadoso Padre, por virtud de la lágrima paternal, y dijo estas palabras:

– Azrael, deja vivir esa rosa. Toma, si quieres, cualquiera de las de mi jardín azul.

La rosa recobró el encanto de la vida. Y ese día, un astrónomo vio, desde su observatorio, que se apagaba una estrella en el cielo[376].

EL NACIMIENTO DE LA COL

En el paraíso terrenal, en el día luminoso en que las flores fueron creadas, y antes de que Eva fuese tentada por la serpiente, el maligno espíritu se acercó a la más linda rosa nueva en el momento en que ella tendía, a la caricia del celeste sol, la roja virginidad de sus labios.

– Eres bella.

– Lo soy –dijo la rosa.

– Bella y feliz –prosiguió el diablo–. Tienes el color, la gracia y el aroma. Pero…

– ¿Pero?...

[376] Rubén Darío, *Cuentos*, ed. cit., p. 89.

– No eres útil. ¿No miras esos altos árboles llenos de bellotas? Ésos, a más de ser frondosos, dan alimento a muchedumbres de seres animados que se detienen bajo sus ramas. Rosa, ser bella es poco…

La rosa entonces –tentada como después lo sería la mujer– deseó la utilidad, de tal modo que hubo palidez en su púrpura.

Pasó el buen Dios después del alba siguiente.

– Padre –dijo aquella princesa floral, temblando en su perfumada belleza–, ¿queréis hacerme útil?

– Sea, hija mía –contestó el Señor, sonriendo.

Y entonces vio el mundo la primera col[377].

Tras la magnífica aportación minificcional de Rubén Darío, de la que aquí hemos dado una muestra representativa, el cultivo de la micronarrativa comenzará a extenderse por todo el mundo hispánico a través, inicialmente, del modernismo y, luego, de las vanguardias, gracias a numerosos autores que actualmente también podemos estudiar como verdaderos precursores del género literario del microrrelato[378]. Al igual que el propio modernismo, el microrrelato en lengua española halló su fuente primigenia más importante en Hispanoamérica, en Rubén Darío, pese a que uno, el

[377] Rubén Darío, en *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, p. 40.

[378] Cultivadores hispanoamericanos de micronarrativa entre el modernismo y las vanguardias fueron, entre otros, autores como: los mexicanos Ramón López Velarde (1888-1921), con su libro póstumo *El minutero* (1923), Julio Torri (1889-1970), con *Ensayos y poemas* (1917) o *De fusilamientos* (1940) –ambos compilados posteriormente en *Tres libros* (1964), junto a *Prosas dispersas*–, o Alfonso Reyes (1889-1959), con *Las vísperas de España* (1937); el venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), con *La Torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) o *Las formas del fuego* (1929); el colombiano Luis Vidales (1904-1990), con *Suenan timbres* (1926); los argentinos Ángel de Estrada (1872-1923), con *Calidoscopio* (1911), Leopoldo Lugones (1874-1938), con *Filosofícula* (1924), Macedonio Fernández (1874-1952), con *Papeles de Recienvenido* (1929), o Álvaro Yunque (1889-1982), con obras como *Los animales hablan* (1930) o *Trece años. El andador* (1935); los uruguayos Horacio Quiroga (1878-1937) y Felisberto Hernández (1902-1964), que no compusieron microrrelatos, pero que sí que contribuyeron notablemente a la consolidación de la tradición del relato breve en Uruguay y el resto de Hispanoamérica; o el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), que en los años veinte compuso una serie de "cuentos diminutos" o "cuentos en miniatura", los cuales nunca llegó a publicar conjuntamente, aunque pueden consultarse hoy en sus *Obras completas* (Hugo Montes, ed., Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976) y en diferentes antologías de microrrelatos. Las trayectorias de estos autores, por su relevancia en la evolución general de la minificción literaria hispánica, las tendremos presentes durante el desarrollo de nuestra tesis doctoral, a pesar de circunscribirse esta exclusivamente al ámbito español. Téngase en cuenta, no obstante, que la mayor parte de los textos de estos autores que estamos considerando "residen, podría decirse, en la periferia del microrrelato propiamente dicho. […] En todos ellos existe aunque sea un mínimo de sustancia narrativa, una incipiente vocación de contar. Pero están todavía condicionados por otros modelos de escritura: se nota en todos la influencia del poema en prosa, así como, en varios, la presencia de la parábola o la alegoría", por lo que podemos y debemos leerlos "como tentativas de apropiación de un género que apenas existía en capullo, pero que muy pronto estallaría en impresionante floración" (David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 174). Véase Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Corregidor, Buenos Aires, 2007.

movimiento, y otro, el género, tuviesen un relativamente rápido desarrollo posterior en España:

> Puesto que los viajes de Rubén Darío a España son considerados justamente como el inicio del Modernismo español, es inexcusable tratar la figura del poeta nicaragüense con la suficiente extensión en el presente estudio. El relieve que el Modernismo alcanzara en sus primeros momentos en América es lo que ha permitido que algún historiador de este movimiento, como Henríquez Ureña, no dudara en considerar que en aquel continente tuviera su verdadero origen[379].

En España caló, sobre todo, más que el impacto y la difusión que tuvieron *Azul…* y las dos famosas cartas de presentación de Juan Valera –fundamentales a la hora de despertar el interés entre los críticos, lectores y escritores españoles del momento por la obra de Rubén Darío y la nueva estética que proponía[380]–, la propia presencia viva del nicaragüense en nuestro país y su actividad artística, cultural y periodística llevada a cabo en el mismo, "porque la presencia del poeta en España hizo lo que tal vez a distancia no hubieran conseguido sus versos"[381].

Su primera visita a España se produjo entre agosto y noviembre de 1892, cuando ejerció como secretario de la delegación que el gobierno de Nicaragua envió entonces a nuestro país con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento

---

[379] Enrique Rull Fernández, *op. cit.,* pp. 16-17. Véase *supra*, nota al pie 21. El mismo Rubén Darío, en una de sus más conocidas crónicas, titulada "El modernismo" y fechada el 28 de noviembre de 1899, indagaba sobre las causas del nacimiento del modernismo en Hispanoamérica y no en España: "En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia" (Rubén Darío, "El modernismo", en *España contemporánea*, Antonio Vilanova, ed., Lumen, Barcelona, 1987, p. 256). Obsérvese que a la "España castellana" Rubén Darío opone implícitamente lo que sería la España catalana, único lugar en nuestro país donde, según estimaba el nicaragüense todavía por aquel entonces –su opinión irá cambiando con el paso del tiempo–, el movimiento modernista gozaba de cierta vitalidad: "No existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas– se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros" (*ib.*, p. 254). Estas cuarenta crónicas que Rubén Darío compuso para *La Nación* entre el 3 de diciembre de 1898, aún embarcado hacia nuestro país, y el 7 de abril de 1900 fueron reunidas luego en su libro *España contemporánea. Crónicas y retratos literarios* (Garnier, París, 1901).

[380] "Las cartas, entonces, supusieron la primera –y buscada– consagración oficial de Darío, su primera internacionalización. Debido a la relativa escasez de ejemplares fuera de Chile y, al contrario, a la amplia difusión de las cartas, fueron también la única referencia para muchos lectores y críticos; y puede pensarse igualmente que muchos de ellos no hubieran leído el libro de no haber sido por las palabras de Valera" (José María Martínez, *op. cit.,* p. 35).

[381] Enrique Díez-Canedo, *op. cit.,* p. 216.

de América. Rubén Darío conoció personalmente durante su estancia en Madrid a figuras como José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Miguel de los Santos Álvarez, Juan Valera, Gaspar Núñez de Arce, Emilia Pardo Bazán, Salvador Rueda, Marcelino Menéndez Pelayo o, incluso, a los renombrados políticos Antonio Cánovas del Castillo y Emilio Castelar. Mucho más relevante fue, sin embargo, su segundo viaje a España, a partir del cual su relación con nuestro país y con los escritores españoles continuará ya hasta el final de su vida. Tuvo lugar su llegada a Barcelona a finales de 1898, según unos, o a principios de 1899, según otros[382], pero de lo que no cabe duda es de que fue a primeros de enero de este último año cuando se instaló en Madrid como corresponsal del diario bonaerense *La Nación* y de que fue allí y a partir de entonces cuando entró en contacto con autores como Alejandro Sawa (al que había conocido antes en París), Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, Manuel Machado, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu o, entre los más jóvenes sobre los que influyó, Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez.

En esta segunda estancia, Rubén Darío debía cubrir como cronista toda la información relativa al estado en el que se encontraba España tras la derrota en la guerra de 1898 con los Estados Unidos y la consiguiente pérdida de sus colonias, pero, por supuesto, su labor fue mucho más allá del mero periodismo, como él mismo expresó en su autobiografía:

---

[382] Compárense, por ejemplo, los trabajos de José Agustín Balseiro y de Enrique Anderson Imbert al respecto, ambos de 1967: el primero de ellos afirma que, una vez que el diario *La Nación* ha decidido enviar un corresponsal a España para informar sobre la situación del país tras la pérdida de las colonias, "Darío se ofrece voluntariamente para ir. Y dos días después –el 3 de diciembre de 1898– navegaba rumbo a Europa" (José Agustín Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1967, p. 28). Asimismo, continúa aseverando Balseiro que "echa el ancla su buque en Barcelona, el 1º de enero de 1899, para cumplir el encargo de *La Nación* de Buenos Aires" y que "el 4 de enero de 1899 está en Madrid" (*ib.*, pp. 29-30). El segundo, en cambio, asegura que Rubén Darío "el 8 de diciembre se embarcó, enviado por *La Nación* para que le tomara el pulso a España, después de la guerra con los Estados Unidos" y que "llegó a Barcelona, a fines de diciembre, y entró en Madrid junto con el año 1899" (Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 105). El propio Rubén Darío, sin embargo, aseguraba su salida el día 3 de diciembre de 1898 (Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo / Historia de mis libros*, p. 157). Su primera crónica para *La Nación*, como dijimos antes, data, precisamente, de ese día (véase *supra*, nota al pie 379). Al margen de estas imprecisiones cronológicas, estamos con Charles D. Watland cuando, al analizar la situación de Rubén Darío y su obra en la España de finales del siglo XIX (en una conferencia impartida originalmente, por cierto, también en 1967), observa que "en 1898 muy pocos conocían bien su obra: entre ellos Valera, Salvador Rueda, Menéndez Pelayo, y la condesa de Pardo Bazán. Entre los demás, especialmente entre los jóvenes, vemos que unos lo conocían de nombre por las críticas de Valera, Clarín, y otros, muy pocos lo habían leído. *Azul…*, *Los raros*, y la primera edición de *Prosas profanas*, habían circulado muy poco en España. La verdadera fama española de Darío empieza con los poemas que luego salen en las revistas españolas comenzando en 1899" (Charles D. Watland, "Los primeros encuentros entre Darío y los hombres del 98", en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, p. 357).

> Y sobre todo, ¡gracias sean dadas a Dios!, esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico, que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquéllos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria. Imposible me sería narrar aquí todas mis peripecias y aventuras de esa época pasada en la coronada villa; ocuparían todo un volumen[383].

Ese mismo año de 1899, uno de aquellos jóvenes, Juan Ramón Jiménez, recibía una tarjeta postal del poeta Francisco Villaespesa –cuatro años mayor que él– invitándole a asistir a Madrid para que se sumase a las nuevas filas de escritores españoles en la lucha por el modernismo. La tarjeta venía firmada, asimismo, por Rubén Darío, cuya obra conocía el escritor moguereño ya en aquel tiempo[384]. Así lo contaba el propio Jiménez, cuya primera visita a Madrid se produjo finalmente en abril de 1900:

> Recibí una tarjeta postal de Francisco Villaespesa, que ya me había mandado su librito *Luchas*, influido por Salvador Díaz Mirón y por Rueda, en la que me llamaba *hermano* y me invitaba a ir a Madrid a *luchar* con él por el *modernismo*. Villaespesa se consideraba en todo momento *un luchador*; la poesía era para él *una lucha*. Y la tarjeta venía firmada también ¡por Rubén Darío! ¡Rubén Darío! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de estraños espejismos y ecos májicos. El patio de mármol, el de las flores, los corrales, las escaleras, la azotea, el mirador, el largo balcón de quince metros, todo vibraba con el nombre de Rubén Darío. Era para mí como si el sol grana que yo veía romper en cada aurora, en mi caballo galopante, los blancores crudos y mates de los pinos de mi Fuentepiña, se me hubiese metido en la cabeza. Yo, modernista; yo, llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío; yo, dieciocho años

[383] Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo / Historia de mis libros*, pp. 163-164.

[384] Antes de recibir la invitación de Villaespesa, Juan Ramón Jiménez había podido leer poemas de Rubén Darío en diferentes publicaciones periódicas de la época, como *Vida Nueva* y *La Ilustración Española y Americana*, de Madrid, o *El Gato Negro*, de Barcelona, tal y como nos cuenta en algunas de sus memorias (véase Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", en *El trabajo gustoso (conferencias)*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, México, 1961, pp. 218-235. Este trabajo fue publicado originalmente en la *Revista de América* de Bogotá en abril de 1946). De igual manera, en 1898, había disfrutado de la lectura de *Azul…*, según sus propias palabras, transcritas por Juan Guerrero Ruiz: "Con Rubén Darío, al repasar sus poesías se entusiasma, y entreleyendo «Estival», exclama: «¡Cuando yo tenía diecisiete años y cayó en mis manos *Azul…*!». «Era entonces el año 1898» –le digo–. «Exactamente» –me contesta–" (Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Ínsula, Madrid, 1961, p. 145). Sabemos, además, que el ejemplar de *Azul…* que tuvo en sus manos Juan Ramón Jiménez pertenecía a Salvador Rueda, pues así lo recordaba él mismo al referirse a dicha obra como "aquel primer libro de Rubén Darío, que Francisco Villaespesa y yo leíamos embriagados en aquel ejemplar único de Salvador Rueda" (véase Enrique Díez-Canedo, *op. cit.,* p. 220).

y el mundo por delante, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde yo quisiera. ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso![385]

En mayo de ese mismo año, no obstante, J. R. Jiménez regresaba a su Moguer natal un tanto cansado de la bohemia vida en la capital. "El contacto personal con Rubén Darío había sido breve, pero duró su influencia; Juan Ramón escribió versos en Madrid imitando al nicaragüense y tuvo su momento parnasiano, decorativo"[386]. La amistad entre el moguereño y el nicaragüense perdurará desde ese entonces ya para siempre, tal y como demuestra la cuantiosa correspondencia entre ambos[387] o hechos como que Juan Ramón Jiménez acabase convirtiéndose en el primer editor en España de *Cantos de vida y esperanza* (Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1905)[388].

Bajo el influjo del modernismo y de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez llevaría a cabo también, a partir de esa época, una contribución clave y que, además, se prolongó durante toda su carrera como escritor, en la introducción y desarrollo en la literatura española de la moderna producción micronarrativa. Esta aportación la realizó, a su vez, tanto a nivel práctico, componiendo microrrelatos, como a nivel teórico, reflexionando estéticamente sobre la concisión y la narratividad en aforismos y apuntes varios incluidos en ensayos, entrevistas, cartas, etcétera. Asimismo, y aunque la influencia de Rubén Darío sobre Juan Ramón Jiménez fue fundamental, "para cuando *Azul…* conoció edición española [Francisco Granada y Cía., Barcelona, 1907] Juan Ramón ya había iniciado su personalísima andadura en la senda del poema en prosa y de la narración mínima"[389], como señala Domingo Ródenas de Moya, quien reconoce, no obstante, que ya desde 1892 Rubén Darío había hecho circular algunos ejemplares de su obra maestra entre varios escritores españoles, como el que le entregó al propio

---

[385] Juan Ramón Jiménez, "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", p. 223. Las variaciones ortográficas de la cita son obra, por supuesto, de J. R. Jiménez, que no sólo cambiaba la *g* por la *j*, sino que, a menudo, llevaba a cabo este tipo de simplificaciones ortográficas: *estraño* en vez de *extraño*, *conciente* en vez de *consciente*, etcétera, acercando la escritura al habla pero obviando las reglas ortográficas del español. Sirva esta aclaración para todos los casos en los que se cite a Juan Ramón Jiménez de aquí en adelante.

[386] Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1957, p. 61.

[387] Con respecto a la relación epistolar entre Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío, es de obligada consulta Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío*, Antonio Sánchez Romeralo, ed., Ediciones de la Diputación Provincial de Huelva / Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1990.

[388] En 1949, Juan Ramón Jiménez donó a la Biblioteca del Congreso en Washington más de veinte poemas autógrafos de *Cantos de vida y esperanza* y más de treinta cartas y postales que le había dirigido Rubén Darío.

[389] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 88.

Salvador Rueda, ejemplar gracias al cual "Juan Ramón Jiménez pudo embriagarse (el verbo es suyo) con los versos y poemas en prosa del nicaragüense"[390].

[390] *Ib.* Véase *supra*, nota al pie 384. El envío de ejemplares de *Azul…* a España se remonta realmente al mismo año 1888. Desde el primer momento, "Rubén promocionó su libro en los círculos específicamente literarios y periodísticos. Por eso distribuyó ejemplares entre las figuras y los diarios influyentes del momento. […] Pasando a España, huelga decir que Juan Valera fue uno de los destinatarios y que, muy probablemente, Menéndez Pelayo también recibió el suyo" (José María Martínez, *op.cit.*, p. 33).

III.- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA MICRONARRATIVA

A estas alturas, son ya varias las antologías que se han dedicado a la compilación y edición de la gran cantidad de microrrelatos que compuso Juan Ramón Jiménez a lo largo de toda su vida. Estas antologías resultan especialmente importantes si tenemos en cuenta que la inmensa mayoría de estos microrrelatos a los que nos referimos o bien no fueron publicados nunca en vida de J. R. Jiménez –permaneciendo inéditos en los archivos del moguereño hasta su publicación póstuma–[391] o, si lo fueron, aparecieron dispersos en publicaciones periódicas de la época o en obras misceláneas junto a composiciones de otro tipo, como poemas en verso o en prosa, lo que no quiere decir, sin embargo, que J. R. Jiménez no supiese de la distancia existente entre su producción lírica y la narrativa, distinguiendo, además, dentro de este último grupo, entre "historias" y "cuentos", o sea, entre los relatos basados en la realidad histórica o autobiográfica y los puramente ficcionales, como así nos lo explica Arturo del Villar:

> Probablemente fueron estas consideraciones las que indujeron a Juan Ramón Jiménez a titular *Historias y cuentos* una de sus proyectadas colecciones de libros de prosa. Fue uno de tantos propósitos no culminados por quien ha sido el más exigente de los escritores contemporáneos con su propia escritura. Toda su vida intelectiva estuvo dedicada a la creación y corrección de su Obra, a la que concedió la inicial mayúscula reservada a los nombres propios en español para resaltar su unicidad o personalidad.
>
> […] Dentro de ella cabe distinguir historias y cuentos, o realidad y ficción. Pero el acento común es único, el literario. Juan Ramón Jiménez era escritor, y en consecuencia su Obra es literaria. Al ser su razón vital una razón estética, vida y literatura se entrecruzan y a veces se confunden, como la historia de un cuento o el cuento de una historia con destino en la eternidad[392].

La concepción genérica que tenía de su obra en prosa J. R. Jiménez quedó plasmada, asimismo, en una de sus anotaciones realizada en la última etapa de su vida

[391] Juan Ramón Jiménez llegó a afirmar, en una nota que data aproximadamente de 1950, lo siguiente: "Yo he escrito mucho más en prosa que en verso; tanto, que no podía publicar nada en libro por indecisión de elección" (Juan Ramón Jiménez, *Con el carbón del sol*, Francisco Garfias, ed., Magisterio Español, Madrid, 1973, p. 19).

[392] Arturo del Villar, "Cómo contaba Juan Ramón Jiménez la belleza de cada día", en Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994, pp. 5-6.

en un papel conservado en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico y en la que nuestro autor ideaba una nueva clasificación de sus prosas bajo el título general de *Historia*: "HISTORIA: 1. Toda la prosa que no sea crítica; 2. *Españoles de tres mundos. Antes que yo*; 3. Todo lo de *Platero*; 4. Prosa del *Diario*; 5. Cuentos; 6. Poemas en prosa"[393].

Cuatro son los libros de J. R. Jiménez, publicados póstumamente, de los que puede extraerse el grueso de su producción micronarrativa. Según Arturo del Villar, los textos que integran estos cuatro libros, que componían, a su vez, la colección proyectada bajo el título general de *Historias y cuentos*, fueron confeccionados por el moguereño a lo largo de más de cincuenta años, entre 1900 y 1952, es decir, también durante su exilio en América, hacia donde partió a finales de agosto de 1936[394]. Los títulos y el número de composiciones contenidas en estos cuatro libros han variado a lo largo del tiempo según haya sido el editor de los mismos, pero, en términos generales, se ha mantenido una unidad de criterios considerable, a sabiendas, además, de que

> a la dispersión de los textos, y al difícil acceso en muchos casos, hay que añadir el problema que plantea la datación de los mismos, imposible de precisar en algunos y múltiple en otros como consecuencia de las continuas revisiones a que eran sometidos. Bernardo Gicovate, ante la imposibilidad de conocer y fechar con certeza todo lo que escribió Jiménez, sugiere resignadamente que "el desorden tendrá que convertirse en parte necesaria de toda teoría que quiera interpretar la evolución del pensamiento de Juan Ramón Jiménez"[395].

Hablamos, en definitiva, de *Hombro compasivo*, libro anunciado por primera vez en su obra *Estío* (Calleja, Madrid, 1916) y aparecido en ocasiones con el subtítulo *Mano amiga* o titulado directamente como *Mano amiga*, *Oasis ciudadano*, *Libro compasivo* o

---

[393] Cito por Teresa Gómez Trueba, "La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa Gómez Trueba, ed., Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 12-13. Con respecto al título general propuesto por J. R. Jiménez, cabe señalar que, ya entre 1909 y 1912, este había preparado un libro integrado por verso y prosa titulado *Historias*, el cual nunca llegó a publicar de manera independiente pero del que se encuentran referencias en algunas de sus antologías, como *Poesías escojidas* (Hispanic Society, Nueva York, 1917) o *Segunda antolojía poética* (Espasa-Calpe, Madrid, 1922). Véase Arturo del Villar, *op. cit.,* pp. 6-7.

[394] "Esto significa que los libros fueron escritos a lo largo de muchos años, tanto que Juan Ramón propuso como fechas las de 1900 y 1952, refiriéndose a la escritura inicial y a las correcciones sucesivas. En estas depuraciones ganaba el estilo literario exactitud y belleza" (Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 37).

[395] Benigno León Felipe, *El poema en prosa en España (1940-1990). Estudio crítico y Antología*, vol. I, Andrés Sánchez Robayna, dir., Universidad de La Laguna, La Laguna, 1999, p. 127, ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf. Extrae la cita el investigador de Bernardo Gicovate, *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Ariel, Barcelona, 1973, pp. 219-220.

Ala compasiva; de *Edad de oro*, libro anunciado por primera vez en su obra *Eternidades* (A. de Ángel, Alcoy, 1918) y también subtitulado a veces como *Historias de niños*; de *Cuentos largos*, libro fechado por J. R. Jiménez en 1917-1924 y anunciado por primera vez en la revista madrileña *España* en 1924[396], también titulado en otras fuentes como *Poesía en prosa*, *Verso en prosa* o *Leyenda en prosa*; y, por último, de *Crímenes naturales*, libro compuesto por prosas fechadas, en su mayor parte, en la época de su exilio[397].

En estos cuatro libros encontraremos textos de diverso tipo desde el punto de vista genérico, clasificables muchos de ellos como poemas en prosa líricos y, sobre todo, narrativos, y muchos otros, por supuesto, como microrrelatos. Así lo ha demostrado, entre otros especialistas, Teresa Gómez Trueba con sus numerosos trabajos al respecto, de los cuales conviene destacar su antología de las prosas narrativas breves juanramonianas, en la que incluye, aparte de muchas de las composiciones pertenecientes a *Hombro compasivo*, *Edad de oro*, *Cuentos largos* y *Crímenes naturales*, textos extraídos de otros libros publicados en vida de J. R. Jiménez o, como estos mencionados, póstumamente, pero, eso sí, todos ellos proyectados por el moguereño con anterioridad a 1939, como se extrae de los datos aportados por Gómez Trueba en su explicación de la "Procedencia de los textos seleccionados"[398]: *Glosario de Helios*, cuyas prosas datan de 1903-1905; *Palabras románticas*, anunciado por primera vez en su obra *Jardines lejanos* (Librería de Fernando Fe, Madrid, 1904) y cuyas prosas datan de 1906-1912; *Paisajes líricos*, anunciado por primera vez en su

[396] Véase Juan Ramón Jiménez, "Diario vital y estético de *Cuentos largos* (1917-1924)", *España*, 410, 23 de febrero de 1924, pp. 6-7.

[397] La primera edición conjunta de estos cuatro libros fue elaborada por Arturo del Villar y publicada en 1979 por la editorial barcelonesa Bruguera, que volvió a reeditar la obra en 1983. Arturo del Villar, en la edición que nosotros manejamos (Seix Barral, Barcelona, 1994), desestima esas dos ediciones anteriores por sus innumerables erratas y pide que ambas sean "olvidadas para siempre, y que la presente sea considerada la primera edición de *Historias y cuentos*" (Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 66).

[398] Teresa Gómez Trueba, "Procedencia de los textos seleccionados", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, pp. 39-45. Recalcamos que, por supuesto, nos referimos a los libros como tales y no a las composiciones que los integran, gran parte de ellas fechadas con posterioridad a 1939. Téngase en cuenta, asimismo, que, tras la publicación de esta antología en 2008, se ha avanzado mucho en la edición y publicación de la obra en prosa juanramoniana, de ahí que la mayoría de los libros inéditos sobre los que trabajó por aquel entonces Teresa Gómez Trueba hoy se hallen ya publicados, gracias a la labor, sin ir más lejos, de esta misma autora (véase Juan Ramón Jiménez, *Prosa lírica I: Baladas para después / Platero y yo / Entes y sombras de mi infancia / Un león andaluz / Soledades madrileñas / Olvidos de Granada / Isla de la simpatía / Viajes y sueños / Ala compasiva / Cuentos largos / Espacio*, Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, eds., Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2009) o de otros editores como el mismo Blasco Pascual, Francisco Silvera y Antonio Piedra, encargados de la publicación de los cuarenta y ocho tomos que componen la colección *Obras de Juan Ramón Jiménez* que la editorial madrileña Visor viene gestando desde 2007, con la participación de distintos escritores contemporáneos como prologuistas de los distintos volúmenes.

obra *Elegías lamentables* (Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1910) y fechado por J. R. Jiménez en 1907-1908; *Recuerdos*, anunciado por primera vez en su obra *Melancolía* (Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1912); *Platero y yo* (La Lectura, Madrid, 1914 / Calleja, Madrid, 1917); *Cerro del viento*, anunciado por primera vez en la revista *España* en 1924 y fechado por J. R. Jiménez en 1915-1924; *Piedras, flores, bestias de Moguer*, anunciado por primera vez como *Las flores de Moguer* en su obra *Estío*; *Viajes y sueños*, proyectado entre 1915 y 1916; *Un león andaluz*, proyectado en 1915, con la muerte de Francisco Giner de los Ríos, a quien el moguereño homenajea aquí –también titulado *Un andaluz de fuego*[399]–; *Un vasco universal*, proyectado probablemente en torno a 1916, poco después de *Un león andaluz*; *Sevilla*, anunciado por primera vez en su obra *Estío*; *Diario de un poeta recién casado* (Calleja, Madrid, 1917); *Olvidos de Granada*, proyectado tras su visita a Granada en junio de 1924; *Entes y sombras de mi infancia*, anunciado por primera vez en *La Gaceta Literaria* en 1927; *Vida y muerte de Mamá Pura*, cuyas primeras noticias datan del 13 de abril de 1931 –lógicamente, tras la muerte de su madre, María de la Purificación Mantecón, en 1928–, según Juan Guerrero Ruiz[400]; *Josefito Figuraciones*, cuyas primeras noticias datan del 11 de marzo de 1929, según Juan Guerrero Ruiz[401]; *Isla de la simpatía*, proyectado a partir de su llegada a Puerto Rico en septiembre de 1936; y *K. Q. X., en prosa*, libro cuyas primeras noticias datan de 1925[402].

---

[399] Véase Juan Ramón Jiménez, *Un andaluz de fuego (Francisco Giner de los Ríos)*, María Jesús Domínguez Sío, ed., Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 1998. Este libro incluía prosas breves más bien histórico-biográficas y no literario-ficcionales, como ocurre con las que Teresa Gómez Trueba integra en su antología: "Se ruega que no se fume", "–¿James? –Jammes" (fechado en 1916-1924 y publicado originalmente en 1925 en el primer número de *Unidad*, el primero de los cuadernos literarios de J. R. Jiménez, compuesto por un total de ocho números publicados todos ese mismo año), "La muerte de Platero" y "Marilín y la mariposa" (cuya primera versión fue publicada inicialmente en la antología editada por Zenobia Camprubí para niños *Poesía en prosa y en verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez*, Signo, Madrid, 1932). En relación a los cuadernos literarios de J. R. Jiménez mencionados, conviene recordar que, después de *Unidad*, los demás aparecieron entre 1928 y 1935: *Obra en marcha* (un número publicado en 1928), *Sucesión* (serie de ocho números publicados en 1932), *Presente* (serie de veinte números publicados en 1933) y *Hojas* (veinte hojas sueltas publicadas en 1935), publicaciones todas ellas que nos conciernen por las propias características que Arturo del Villar les atribuye: "En los cuadernos editados por él entre 1925 y 1935, para ir dando a conocer los avances de su Obra en marcha, mezcló verso y prosa. Los escritos en prosa son muy variados: historias, cuentos, retratos líricos, caricaturas líricas, aforismos, cartas, y ese grupo calificado como de poesía en prosa o de prosa poética, que parece lo mismo, pero no lo es para los tratadistas" (Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 14). Véase Juan Ramón Jiménez, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Francisco Garfias, ed., Taurus, Madrid, 1971.

[400] Juan Guerrero Ruiz, *op. cit.*, p. 145.

[401] *Ib.*, pp. 50-51.

[402] Según Domingo Ródenas de Moya, "sabemos que Juan Ramón Jiménez había previsto reunir los libros *Cuentos largos*, *Edad de Oro* y *Ala compasiva* (en algunos de sus apuntes, *Hombro compasivo*)

Debe también señalarse, como apuntábamos más arriba, que una ingente cantidad de los textos que componen todos estos libros, tanto los publicados en vida de J. R. Jiménez como los de edición póstuma, aparecieron inicialmente en importantes publicaciones periódicas de la época.

> La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) multiplica los problemas y dificultades que plantea su obra en verso. Salvo *Platero y yo* (1914, 1917), *Españoles de tres mundos* (1942) y *El zaratán* (1946) (publicados íntegramente en prosa en forma de libro), y con la excepción de *Diario de un poeta recién casado* (1917), la antología seleccionada por Zenobia *Poesía en prosa y verso* (1932) y algunas prosas incluidas en *Tercera antolojía poética* (1957) (aunque publicada en vida del autor, no fue preparada por él, sino por Eugenio Florit), libros en los que alterna el verso y la prosa, el resto de su producción prosística permanecía inédita o publicada de manera muy dispersa en diarios y revistas de España y América. Es a partir de la muerte del poeta cuando comienzan a publicarse algunos títulos de muy diversos géneros: crítica literaria, notas diversas, aforismos, caricaturas y retratos líricos, cartas, traducciones, poemas en prosa, etc.[403]

No deja de ser significativo para el desarrollo de nuestro estudio que la primera composición literaria de cierta trascendencia de J. R. Jiménez fuera, justamente, un poema en prosa de carácter narrativo compuesto en 1898 y publicado originalmente en prensa, como se extrae de sus propias palabras contenidas en una carta fechada en marzo de 1953 y dirigida desde Puerto Rico a Guillermo Díaz-Plaja, en la que el moguereño resume el contenido de la historia de este poema en prosa narrativo titulado "Andén" y comenta otras cuestiones de notable interés:

> Mi primer escrito (a mis 14 años) fue un romance del tipo de nuestro Romancero, pero a la manera del Duque de Rivas. A mis 15 años escribí una rima becqueriana, y a los 17 mi primer poema en prosa, titulado "Andén" y que hablaba de una loca que esperaba siempre en un tren cualquiera a un hijo que nunca había tenido. (Este poema lo he rehecho recientemente). Y se publicó en *El Programa* de Sevilla, un periódico algo

---

bajo un mismo título: *El creador sin escape: K.Q.X.*, lo que pone de manifiesto la afinidad que él mismo reconocía en las prosas cernidas y de cuerpo escaso de los tres libros, por otro lado muy semejantes a las de libros de gestación coetánea como *Colina del alto chopo* (en un primer momento *La colina de los chopos*)" (Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 89).

[403] Benigno León Felipe, *op. cit.,* p. 126.

> literario. Después escribí otro, "Riente cementerio", que está recogido en el almanaque de 1899 del *Diario de Córdoba*. Mis influencias indudables de entonces, lo mismo para el verso que para la prosa fueron Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer entre los españoles; de fuera, Goethe, Heine, Musset, etc. (Goethe y Heine traducidos al francés). Sin duda "Los ojos verdes", etcétera, de Bécquer influyeron en mis primeros poemas en prosa. Pero ¡sorpréndase usted!, quien influyó más desde esa época fue Lope de Vega. Yo no puedo precisar hoy dónde leí un espléndido poema en prosa de tipo religioso de Lope y no en una obra larga sino aislado, pero sí sé que no lo he olvidado nunca. [...] Más tarde, desde 1900, influyen en mí Rubén Darío (con su poema "A una estrella", de *Azul*), Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales en prosa y sus magníficas traducciones de Poe, que leí antes que las de Baudelaire); Claudel (*Connaissance de l'Est*, un libro precioso); de ningún modo Catulle Mendès; Wilde (*Una casa de granadas*, no *La casa de las granadas* como se ha traducido en español) y Pierre Louys en las *Canciones de Bilitis*[404].

Como el mismo J. R. Jiménez declara, en su primera etapa como escritor estuvo muy influido por la poesía tradicional española –los romanceros– y por la del romanticismo, sobre todo por la obra de Bécquer. A partir de 1899, sin embargo, J. R. Jiménez pasa a ser un asiduo colaborador de la revista madrileña *Vida Nueva*, vinculada a la expansión del modernismo en España, y comienza su relación epistolar con poetas como Salvador Rueda y Francisco Villaespesa, quien, como ya sabemos, invitó al moguereño a Madrid para introducirse en los primigenios círculos literarios modernistas de nuestro país, liderados por Rubén Darío[405], pero de los que deben destacarse también otros autores como Valle-Inclán:

> La amistad de Valle-Inclán fue otro gran estímulo en la vida de Juan Ramón. Valle era un tipo modernista fantástico, que para esa época publicaba *Femeninas*, unos cuentos breves en los que empezaba a mostrarse su fuerza estilística. Se preocupaba en extremo por la palabra, definía la belleza, hablaba de lo inefable. Para él, la palabra valía no solamente por su significado, sino por su tono, matiz y ambiente. Quizás fue Valle, el

[404] Cito por Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956, p. 62.

[405] "La colaboración de Juan Ramón en *Vida Nueva* llamó la atención de otros escritores. Salvador Rueda le envió sus *Camafeos*, publicados en 1897, y le escribió una dedicatoria muy halagadora. Para Juan Ramón, esos poemas coloristas de Rueda eran equivalentes a los de los hispanoamericanos. Villaespesa le escribió y le mandó su libro *Luchas*, que acababa de ver la luz; terminaron por cartearse a diario y al fin, en una tarjeta postal en la que le llamaba «hermano», Villaespesa invitó al moguereño a ir a Madrid «a luchar con él por el modernismo». La tarjeta estaba firmada también por Rubén Darío" (Graciela Palau de Nemes, *op. cit.,* p. 47).

gallego extravagante con refinamiento artístico, el que primero despertó en Juan Ramón esa preocupación de su madurez y el resto de su vida por las palabras[406].

Después de su primer contacto entre abril y mayo de 1900 con el ambiente cultural y artístico madrileño de aquel entonces, J. R. Jiménez regresa a Moguer para continuar en solitario el camino literario que lo convertiría no sólo en uno de los mejores poetas españoles del siglo XX, sino también en uno de los grandes precursores de la producción de microrrelatos en las letras hispánicas en general y españolas en particular, como coinciden en afirmar la mayoría de investigadores y críticos especializados en el género, basándose, además, tanto en sus composiciones micronarrativas que así lo demuestran, como en todo el conjunto de reflexiones que desplegó en relación a la concisión como fundamento estético:

> El papel desempeñado por Juan Ramón en la aclimatación de esa estética de lo breve entre nosotros y, en consecuencia, en el desarrollo y normalización del microrrelato en España es fundamental, yendo mucho más allá de la escritura casual de algunos pocos textos, que son los que han aparecido reiteradamente en todas las antologías del microrrelato en lengua española. […] Juan Ramón cultivó el microrrelato, o si prefieren todos aquellos que se muestran adversos a la acuñación de nuevos términos por parte de los críticos literarios, la narración breve, e incluso brevísima, desde fechas tempranas y sin interrupción a lo largo de toda su trayectoria[407].

III.1.- MICRORRELATOS Y COMPROMISO SOCIAL: *HOMBRO COMPASIVO* Y *EDAD DE ORO*

El 3 de julio de 1900, poco después de su regreso a Moguer, J. R. Jiménez asistirá a la repentina muerte de su padre, Víctor Jiménez, un trágico acontecimiento al que muchos biógrafos y críticos juanramonianos han recurrido frecuentemente para explicar la evolución posterior de la personalidad del escritor, que, desde ese entonces, quedará marcado por un profundo miedo a la enfermedad y a la muerte, normal en cualquier persona sensible, pero transformado en una auténtica neurosis hipocondríaca en el caso de J. R. Jiménez, "hombre *supra*sensitivo", como lo describe Graciela Palau

[406] *Ib.*, p. 63.
[407] Teresa Gómez Trueba, "La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez", p. 10.

de Nemes[408]. De este modo, un año más tarde ingresa en el Sanatorio de Castel d'Andorte, en Le Bouscat, Burdeos, lo que le va a permitir, en sus aleatorios momentos de mejoría, realizar algunos viajes y, lo que es más importante aún para su trayectoria literaria, llevar a cabo la lectura entusiasmada de los principales autores del simbolismo francés, entre ellos, Charles Baudelaire.

Cuando regresa a España, a finales de 1901, ingresa para continuar con los cuidados médicos en el Sanatorio del Rosario, en Madrid, donde será atendido por el doctor Luis Simarro[409] y se reunirá frecuentemente con amigos y escritores de la época, tales como Francisco Villaespesa, Rafael Cansinos Assens, Valle-Inclán, Salvador Rueda, Manuel y Antonio Machado, Jacinto Benavente, Viriato Díaz Pérez, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Agustín Querol, Pedro González Blanco o Carlos Navarro Lamarca, cinco últimos estos junto a los que J. R. Jiménez cofundó la importante revista *Helios*, cuyos once números se publicaron entre abril de 1903 y febrero de 1904. Asimismo, "Darío y Manuel Reina, siempre que pasaban por Madrid, trataban de ir al sanatorio a ver a Juan Ramón"[410]. El doctor Simarro, por su parte, influirá notablemente no sólo en el estado de salud psíquica del moguereño, sino en su propio pensamiento e ideología, pues fue por medio de este, en cuya casa residió, además, entre 1903 y 1905, que accedió a la lectura de varios filósofos (Spinoza, Voltaire, Kant, Nietzsche…) y conoció a personalidades como Francisco Giner de los Ríos, discípulo de Julián Sanz del Río –introductor del krausismo en España–[411] y cofundador y director de la Institución Libre de Enseñanza. La importancia de este encuentro parece evidente si tenemos en cuenta varios acontecimientos posteriores: la relación de J. R. Jiménez con dicha Institución[412], donde, además, conocerá a Zenobia Camprubí en 1913, con la que se casará en 1916[413]; la proyección del libro *Un león*

---

[408] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.,* p. 75.

[409] De su relación con el doctor Simarro habla el propio J. R. Jiménez en trabajos como *El sanatorio del retraído*, que puede consultarse en Juan Ramón Jiménez, *Libros de Madrid. Prosa: Madrid posible e imposible / Sanatorio del retraído / La colina de los chopos / Soledades madrileñas / Figuraciones / Disciplina y oasis (diario vital y estético) / Ascensión*, José Luis López Bretones, ed., Hijos de Muley-Rubio, Madrid, 2001.

[410] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.,* p. 90.

[411] Con respecto a la influencia del krausismo en la vida y la obra de J. R. Jiménez, véase Francisco Javier Blasco Pascual, "Tradición y herencia krausista", en *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, pp. 107-118.

[412] Véase María Jesús Domínguez Sío, *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, 2 vols., Francisca Rubio Gámez, dir., Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991; y, de la misma autora, *La pasión heroica. Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez, dos vidas cumplidas*, Los Libros de Fausto, Madrid, 1994.

[413] La relación entre J. R. Jiménez y Zenobia Camprubí también tuvo implicaciones de índole profesional. Prueba de ellos son las traducciones y ediciones que hicieron conjuntamente de muchas de las obras del

andaluz a la muerte del malagueño; o el fondo ideológico regeneracionista que late en libros como *Hombro compasivo*, en el que nuestro autor muestra

> una galería de personajes muy variados pero unidos entre sí por la desgracia y la calamidad; seres marginados no sólo socialmente, sino también espiritualmente, porque Juan Ramón se siente tan cercano a la necesidad material, como a quienes adolecen de una pobreza de espíritu, a quienes conviven día a día con el abandono y el desamparo. Por ello, el poeta es tierno con el desdichado, pero implacable con el ruin. Nos hallamos aquí con el Juan Ramón más regeneracionista, con una ostensible preocupación por el prójimo, por aquel que está sumido en la indefensión. […] Son, en definitiva, aquellos que suplican en silencio la ayuda de una mano amiga, de un hombro compasivo en el que apoyarse. Juan Ramón tiende esa mano y cede su hombro a estas gentes a través de la belleza de su escritura, que es denuncia del dolor, la marginación, la injusticia o la soledad en la que está recluida también una inmensa mayoría[414].

Este compromiso moral con los más desfavorecidos y desvalidos de la sociedad (pobres, ancianos, niños, minusválidos…) se plasma en microrrelatos pertenecientes a este libro como, por poner un ejemplo, "El pregón a deshora", en el que aparece como motivo literario mismo ese hombro compasivo que se arrima al más necesitado o esa mano amiga que se solidariza con el más débil:

EL PREGÓN A DESHORA

> ¡Qué extraño, qué terriblemente raro aquel pregón del frutero por la noche! Ya era tarde, todo el mundo habría comido, y estaban cerradas las ventanas al frío del entretiempo tornado, y se oían, tras las maderas, pianos lejanos y dulces.
>
> Y de pronto, aquel grito: "¡Plátanos, a los buenos plátanos! ¡Los voy a dar de balde!"
>
> ¿Era un borracho? ¿Era un guasón? Miré. No, era un vendedor, y allí llevaba sus plátanos: "¡Los voy a dar de balde!". Y con qué voz lo decía, lo pedía.

---

escritor hindú Rabindranath Tagore, quien compuso una gran cantidad de textos narrativos breves de carácter alegórico que pudieron influir en la trayectoria literaria minificcional de J. R. Jiménez. Véase Rabindranath Tagore, *Obra escojida. Lírica breve, teatro, cuento, aforismo, escuela*, Zenobia Camprubí, trad., Aguilar, Madrid, 1972 (10ª ed.), con prólogo de Agustín Caballero, un epistolario liminar de José Ortega y Gasset y un colofón lírico de Juan Ramón Jiménez.

[414] Juan Casamayor Vizcaíno, "La belleza completa", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de antolojía*, Juan Casamayor Vizcaíno, ed., Clan, Madrid, 1999, pp. 20-21.

Le eché unas monedas. Esperé. El pregón no se oyó ya. Sólo unos pasos que se alejaban deprisa, no sé si alegres, pero, al menos, huyendo del frío y de la deshora[415].

A medida que se van acercando los años veinte, comienzan también a producirse los primeros contactos entre J. R. Jiménez y los jóvenes escritores de vanguardia[416]. En este sentido, resulta de enorme trascendencia la labor emprendida por J. R. Jiménez como creador de las revistas *Índice*, *Sí* y *Ley*, frutos de una experiencia que puede remontarse, como sabemos, a la cofundación de *Helios*. En *Índice*, cuyos cuatro números fueron publicados entre julio de 1921 y abril de 1922, colaboraron autores como, por poner algunos ejemplos ordenados cronológicamente, José Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna, Adolfo Salazar, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Antonio Marichalar, Antonio Espina, Gerardo Diego, José Bergamín o Federico García Lorca. En simultaneidad a la promoción de la revista *Índice*, J. R. Jiménez fundó una editorial homónima, en la que en 1923 se publicó, entre otras obras, un libro tan importante para la historia de la minificción literaria española como es *El cohete y la estrella*, de José Bergamín, del que más adelante hablaremos[417]. La revista *Sí*, cuyo único número fue publicado en julio de 1925, contó con la colaboración de autores como Dámaso Alonso, de nuevo Pedro Salinas o Rafael Alberti, además de pintores como Benjamín Palencia y

---

[415] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 169.

[416] "A pesar de su aislamiento, Juan Ramón se había mantenido en contacto con la gente joven y gustaba de pasar las tardes en la Residencia de Estudiantes en compañía de un grupo de jóvenes con inclinaciones literarias, grupo que más tarde habría de convertirse en una de las más brillantes generaciones españolas. Después de casado, sus amigos jóvenes iban a su casa del Conde de Aranda y siguieron visitando a los Jiménez en sus varias y sucesivas viviendas en Madrid.

Juan Ramón era para ese grupo lo que Darío había sido para él en su juventud. En él veían al maestro, al que había rescatado, redimido y dado nueva vida a la poesía. Se ha dicho de esos jóvenes que, sin abdicar por completo de las aficiones de sus mayores en poesía, solían tener el gusto de la casa y no del café, de la lectura y no de la conversación, de las conferencias y no del tabladillo de variedades, del día y no de la noche, y que a los veinte años eran más estudiosos y recogidos que sus predecesores a los cincuenta" (Graciela Palau de Nemes, *op. cit.,* pp. 216-217).

[417] Nos explica Raquel Sánchez García, especialista en el tema, que "uno de los proyectos más queridos de Juan Ramón Jiménez fue el que tituló *Índice*. Constaba dicho proyecto de una revista con el mismo nombre y una Biblioteca Índice, que pretendía publicar lo más granado de entre lo que estaban produciendo los jóvenes escritores, y algunos clásicos como Góngora. La revista sólo conoció cuatro números entre 1921 y 1922 y de su distribución se encargaría al principio La Lectura, que parecía tan convencida de su éxito como el poeta. La Biblioteca Índice publicó siete volúmenes: de Antonio Espina *El Signario*, de Pedro Salinas *Presagios*, de Alfonso Reyes *Visión de Anahuac*, de José Bergamín *El cohete y la estrella*, de Rubén Darío *Cartas y versos a Juan Ramón* y de Góngora la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Posteriormente, la distribución de estas obras corrió a cargo de la ya mencionada Librería y Editorial Rivadeneyra, la cual acabó en pleitos con el poeta por la negativa de la editorial a encargarse en firme de 400 ejemplares del libro de Pedro Salinas *Presagios*. La resolución del litigio tuvo lugar en mayo de 1925 y liberó de sus compromisos a ambas partes, obligándoles a pagar las costas del juicio a medias" (Raquel Sánchez García, "Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, 2003, p. 311). Se olvida la autora de mencionar, entre las obras publicadas por Índice, el libro de dibujos de Benjamín Palencia titulado *Niños*.

Francisco Bores. En la última revista, *Ley*, también con un único número en su haber, publicado en 1927, participaron, aparte de algunos de los ya mencionados, otros jóvenes autores de vanguardia como los escritores Carmen Conde Abellán o Manuel Altolaguirre y pintores como Salvador Dalí.

La gestión de estas revistas por parte de J. R. Jiménez refuerza, sin duda, su valoración como un creador comprometido con la época y la sociedad en las que le tocó vivir, lejos de lo que alguna vez se ha planteado. J. R. Jiménez nunca renunció a su individualidad personal y artística, pero tampoco a la cooperación con el progreso colectivo, tanto a nivel literario como social.

> A pesar de esta búsqueda interior incesante, J.R.J. no fue nunca un poeta encerrado y aislado de los demás en su torre de marfil, sino que fue un poeta de azotea abierta y limpia: "Alto y para todos", tal como afirmaba como definición estética propia. ¿Quién no recuerda esas fotografías de Juan Ramón con los jóvenes poetas del 27 en la terraza de su domicilio en la calle Lista, 8, de Madrid? Si hay un poeta que fue abierto y generoso con los noveles ese fue sin duda J.R.J. Él les abrió no sólo su azotea a Jorge Guillén, Federico García Lorca, Gerardo Diego, León Felipe, sino también las páginas de sus revistas. En *Índice*, *Sí* o *Ley* aparecieron poemas de todos ellos desde Manuel Altolaguirre a Dámaso Alonso. Estos nuevos poetas publicaron sus primeros trabajos, e incluso sus primeros libros en su Biblioteca de Índice. Allí aparecieron *Presagios,* el primer libro de Pedro Salinas, o también los de José Bergamín, Benjamín Palencia o Francisco Bores. Además prologó gustoso *Marinero en tierra*, el primer libro de Rafael Alberti. Ahí, en lo poético, sí era J.R.J. un poeta abierto y generoso, pero no en la adulación del homenaje, o en la vanidad de la tertulia de café. El único interlocutor válido de J.R.J. fue la verdadera poesía en sus distintas manifestaciones[418].

En este mismo sentido, el año 1936 –primero con la victoria electoral del Frente Popular el 16 de febrero y luego con el golpe de Estado que conducirá a la guerra civil el 18 de julio– marcará un antes y un después en la vida de J. R. Jiménez y, en general, en la de todos los españoles. Es cierto que "Juan Ramón no estuvo nunca directamente mezclado en la política, aunque de los poetas solamente él y Antonio Machado se unieron en seguida incondicionalmente a la causa popular"[419]. Nos encontramos, pues,

[418] José Antonio Expósito Hernández, "Juan Ramón Jiménez, poeta interior", *Centro Virtual Cervantes*, 2008, p. 2, http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito_01.htm#npasn.
[419] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.,* pp. 286-287. Véase Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Destino, Barcelona, 2010, pp. 97 y ss; y Gemma Mañá, Rafael

ante un J. R. Jiménez enteramente solidarizado con los principios republicanos, lo que nos sirve para desterrar definitivamente esa imagen que de él han dado algunos como un poeta ensimismado o aislado de la realidad circundante:

> Muchos no entendieron entonces y aún hoy otros siguen sin comprender esta vocación de soledad del poeta y lo han tildado de "señorito andaluz", o de "aristócrata". J.R.J. se defendía de esta incomprensión general afirmando que su "apartamiento", su "soledad sonora" o su "silencio de oro" no provenían de ninguna falsa aristocracia, sino del pueblo, la única aristocracia verdadera. Y que su afán de soledad en la poesía lo aprendió observando desde niño en su Moguer al hombre del campo, al carpintero, al marinero, solos en sus quehaceres y dedicados con amor a su cotidiano trabajo gustoso. En su conferencia *Política poética* expresó detalladamente estas ideas sobre la armonía íntima y cómo el gusto por el trabajo propio debe llevar necesariamente al hombre al respeto por el trabajo ajeno. Sin duda el espíritu institucionista de Giner subyace en estas ideas[420].

Aparte de esta conferencia titulada *Política poética* (Instituto del Libro Español, Madrid, 1936), que, por indisposición del poeta, fue leída por primera vez por Jacinto Vallelado el 15 de junio de 1936 en la Residencia de Estudiantes, J. R. Jiménez acometió otras acciones de notable significación ideológica y política, sobre todo en lo que se refiere a su trato con la infancia, aspecto este de su vida que nos interesa conocer por la relación que tiene con un libro como *Edad de oro*.

Decía J. R. Jiménez en su "Advertencia a los hombres que lean este libro para niños", que introducía la edición de *Platero y yo* de 1914, que "«Donde quiera que haya niños –dice Novalis–, existe una edad de oro». Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su

---

García, Luis Monferrer y Luis A. Esteve, "Los «inéditos» de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí", en *La voz de los náufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Ediciones de La Torre, Madrid, 1997, pp. 139-167. En ambos trabajos se alude, además, al libro póstumo de J. R. Jiménez titulado *Guerra en España*, reconstruido por Ángel Crespo para la editorial barcelonesa Seix-Barral en 1985 y revisado y ampliado por Soledad González Ródenas en la editorial sevillana Point de Lunettes en 2009. Como Javier Rodríguez Marcos comentaba en una de las reseñas de esta última edición de la obra del moguereño, "consciente de la tormenta de mentiras y tópicos que se le venía encima, el escritor decidió contar en un libro la verdad de su compromiso con la República. Para ello se dedicó a recopilar materiales propios y ajenos –poemas, notas de diario, artículos, cartas y recortes de periódico– destinados a alimentar un volumen titulado *Guerra en España*. Nunca llegó a verlo publicado" (Javier Rodríguez Marcos, "La gran «novela» de la Guerra Civil", *El País*, 27-12-2009, p. 37).

[420] José Antonio Expósito Hernández, *op. cit.,* p. 2.

gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca"[421]. Sería por eso, quizá, por lo que, tras el comienzo de la guerra civil y antes de su exilio, J. R. Jiménez y Zenobia Camprubí aceptaron la misión encomendada por la Junta para la Protección de Menores de Madrid de albergar y cuidar a una docena de niños o por lo que, ya en el exilio, y por medio del diario neoyorquino *La Prensa*, propiedad de José Camprubí, hermano de Zenobia, recaudaron fondos con los que ayudar a los niños españoles víctimas de la guerra. Poco después, una vez en Washington D. C. (J. R. Jiménez había salido de nuestro país con un pasaporte diplomático como agregado cultural honorario de la Embajada de España en Washington D. C.), el matrimonio trató de obtener el apoyo de los Estados Unidos –gobernados en aquel entonces por Franklin D. Roosevelt– para la República, cosa que nunca se llegó a conseguir. En Puerto Rico, país al que se trasladaron a finales de septiembre de 1936, siguió J. R. Jiménez dando muestras de su preocupación por los niños, la cual formaba ya parte de su vida: instituyó la llamada "Fiesta por la Poesía y el Niño de Puerto Rico", celebrada el 19 de noviembre, leyó textos suyos ante niños ciegos en varias ocasiones y ultimó, junto a Carmen Gómez Tejera y Juan Asencio Álvarez-Torre, que se emplearon como editores, la publicación de antología titulada *Verso y prosa para niños*, la cual, a pesar de publicarse por primera vez en la editorial habanera Cultural en 1937, estuvo destinada originalmente a los escolares puertorriqueños.

Este interés juanramoniano por la infancia, como advertíamos antes, trasciende lo meramente anecdótico para convertirse en una de las claves que nos permiten entender mejor parte de su obra literaria, como la representada, en este caso, por *Edad de oro*, libro compuesto enteramente por composiciones protagonizadas por niños y sobre las que Casamayor Vizcaíno comenta que

> parece lógico aventurar que el origen de algunas de estas piezas es de carácter biográfico, como un viaje al pasado, una vuelta atrás en la que se recuperan recuerdos y gracias a la cual la memoria queda convertida en escritura; otras proceden de esa mirada adulta, de la relación del poeta con sus sobrinos o con amigos del matrimonio. Este vínculo de Juan Ramón con la infancia no sólo es literario, sino que siempre estuvo cerca de los niños, especialmente en su exilio americano[422].

---

[421] Juan Ramón Jiménez, "Advertencia a los hombres que lean este libro para niños", en *Platero y yo*, Germán Bleiberg, ed., Alianza, Madrid, 1983, p. 25.

[422] Juan Casamayor Vizcaíno, *op. cit.*, p. 19. Véase Jorge Urrutia, ed., *El niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Antología*, Unión de Explosivos Río Tinto, Madrid, 1976.

Entre los textos que integran el libro, nos encontramos con microrrelatos como, por ejemplo, "Niño más rico (de un periódico)", fechado en 1926:

NIÑO MÁS RICO (DE UN PERIÓDICO)

– Tú has perdido, tú –le dijo, injenioso y contento, uno de los otros dos niños más pobres.

Y el otro, bajito, en la misma cara: – Ya lo sabes, a las tres en punto te tienes que matar.

Los dos: – Te esperamos en el Trasmuro.

Fue a reírse de todo aquello, pero las miradas duras, el jesto amenazante de los dos le salieron al encuentro y tuvo que morderse la sonrisa. No sabiendo qué hacer ni qué decir salió saltando sobre un solo pie, jugando absurdamente a un tejo imajinario.

Una gran mancha gris le deformaba el poniente azul y oro de la plaza. Dio la una. Tuvo escalofrío y castañeteo de dientes como si el invierno en que estaba no se le hubiera presentado hasta aquel instante.

Le entró un enorme cariño por su madre, en la que nunca había pensado concretamente, fue a su lado y la abrazó con un deseo inmenso de llorar. – ¡No seas tonto! ¡Quítate! Contárselo todo a ella hubiera sido lo mejor, pero ya le daba vergüenza. Y su padre… su padre estaba en el escritorio y le pegaría seguramente. Sólo se lo dijo a su hermana que estaba merendando uva, pan y queso entre los jazmines, su hermana que no tenía que matarse a las tres en punto, que oiría aquella tarde hermosa pasar el coche de la estación a las tres y cuarto. Y él no, y él no, no. Llegó corriendo y se paró en la puerta del patio. – Hermana, a las tres en punto me tengo que matar. Ella lo miró muerta de risa. – Mira, no digas tonterías. Vete de aquí.

Y él se fue de allí y fue de aquí allá sin saber por dónde. Vio muy cerca un perro, un árbol, agua. ¡Quién fuera árbol, perro, agua, algo que no tuviera que matarse a las tres!

Sin saber él cómo, a las tres menos diez estaba en el Trasmuro entre sus dos amigos más pobres.

– Aquí, ten la pistola. En la cabeza es lo mejor –le dijo uno.

– Sólo te faltan cinco minutos, cuando dé la primera campanada –le dijo el otro.

– Sí, sí, –dijo él, sonriendo a los dos con llanto frío.

Ahora, ya, le gritaron iniciando la huida. Ya, parándose un momento y una patada en el suelo.

Se puso la pistola en la sien, disparó y cayó sobre una cuneta doblado.

Los otros dos volvieron un momento, le arrancaron la pistola y huyeron duros del todo[423].

A pesar de su título y de la alusión que este hace a la frase de Novalis antes mencionada, *Edad de oro* contiene una mayoría de microrrelatos en los que la infancia, lejos de idealizarse, es tratada mediante un enfoque crítico y, en diversas ocasiones, con un tono aciago. Así pues, características frecuentemente asociadas a la niñez como la inocencia o la imaginación sobre las que cabría incidir se ven sobrepasadas muchas veces por la malicia y el utilitarismo que unas tristes condiciones familiares y sociales imponen.

Como ya hemos comentado con anterioridad, quizá J. R. Jiménez no sólo sea el precursor en España del microrrelato, sino, además, el primer teórico moderno en nuestro país sobre la propia concisión narrativa, pues mostró ser perfectamente consciente, si bien no de estar contribuyendo a la conformación de un género literario nuevo, sí de la relevancia que este tipo de textos micronarrativos tenían en su trayectoria creativa y del papel que jugaban en el contexto literario hispánico de la época. De ahí, por tanto, sus frecuentes reflexiones al respecto y su coherente puesta en práctica de las mismas.

Según Teresa Gómez Trueba, son tres los aspectos que determinan la conexión de J. R. Jiménez con la estética de la brevedad y que permiten explicar las razones que llevaron a nuestro autor a componer los textos que integran libros como *Hombro compasivo* o *Edad de oro* y, por supuesto, *Cuentos largos*, *Crímenes naturales* e, incluso, otras obras como *Platero y yo* o *Diario de un poeta recién casado*. Se trata de,

> en primer lugar, el proceso de depuración al que progresivamente somete a toda su obra poética y que viene a desembocar en toda una estética de la desnudez y el silencio. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, su prejuicio estético hacia el género de la novela, entendido en el sentido más tradicional, por su consabida exigencia de desarrollar una trama o argumento. Y, por último, una (pos)moderna atracción por lo fragmentario y la ruptura de fronteras genéricas[424].

[423] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, pp. 195-196.
[424] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", p. 292.

Siguiendo esta misma dirección señalada por Teresa Gómez Trueba, podemos ahora nosotros intentar analizar cada uno de estos puntos por separado, apoyándonos en los textos de J. R. Jiménez para demostrar cómo sus propuestas teóricas mantienen una transparente correspondencia con su producción literaria.

III.2.- EL ARTE DE DESNUDAR EL TEXTO: *CUENTOS LARGOS*

El camino emprendido por J. R. Jiménez hacia la depuración de sus versos comienza decididamente con poemarios como *Estío*, mencionado más arriba, o *Sonetos espirituales* (Calleja, Madrid, 1917), que marcan el inicio de una nueva etapa en su evolución poética, hecho en el que parecen coincidir los especialistas en la trayectoria lírica del escritor. Dejaba atrás así el poeta moguereño un primer estadio de creación dominado por las influencias románticas –fundamentalmente a través de Bécquer– y por "un modernismo de marcada tendencia simbolista"[425], que estuvo determinado por sus lecturas de los simbolistas franceses –entre ellos: Baudelaire, Mallarmé o Verlaine– y, por supuesto, de la obra de su maestro Rubén Darío y de otros autores modernistas. De este modo,

> instalado en Madrid desde 1912, el poeta siente la necesidad de superar la escritura poética de su juventud, algo que consigue en un primer momento con *Sonetos espirituales* y *Estío*, y luego con su *Diario de un poeta recién casado*. *Diario*, junto con *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía* y *Belleza*, abre el espacio del llamado purismo, tendencia que, dentro de la ancha corriente simbolista, corresponde ya al período histórico-estético de la vanguardia[426].

Así pues, de la misma manera que Aurora de Albornoz ha afirmado que "*Platero* es a la prosa anterior lo que *Estío* es a la poesía en verso: logro de «lo sencillo»"[427],

---

[425] Aurora de Albornoz, "Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión", en Juan Ramón Jiménez, *Nueva antolojía*, Aurora de Albornoz, ed., Península, Barcelona, 1981, p. 31.
[426] Miguel Martinón, "El legado de Juan Ramón", *2C. Revista Semanal de Ciencia y Cultura*, suplemento de *La Opinión de Tenerife*, 44, 20-07-2000, p. 13.
[427] Aurora de Albornoz, *op. cit.,* p. 48. En su *Segunda antolojía poética (1898-1918)* (Calpe, Madrid, 1922), J. R. Jiménez definía lo sencillo como "lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo" (Juan Ramón Jiménez, *Segunda antolojía poética (1898-1918)*, Jorge Urrutia, ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1993, p. 346).

Teresa Gómez Trueba ha considerado que "quizás el paralelo estético y formal de libros como *Eternidades*, sea en el ámbito de la prosa lírica proyectos como el de *Cuentos largos*"[428]. No obstante, como se podrá suponer, una obra tan compleja como la de J. R. Jiménez difícilmente se presta a este tipo de rígidas taxonomías cronológicas, de ahí que, por ejemplo, en esta segunda etapa estética de la que hablamos, nuestro autor compusiese una obra como *Españoles de tres mundos* (Losada, Buenos Aires, 1942), que "por su estilo modernista barroco"[429] emplea una expresión algo alambicada y está llena de morosas descripciones, o de que, por el contrario, en su etapa anterior, hubiese elaborado textos de tanta concisión narrativa como "El joven pintor", microrrelato fechado en 1906 y proyectado para *Cuentos largos*:

EL JOVEN PINTOR

> – ¿No tienes ya bastante dinero, hijo? ¡No pintes más, que ya has trabajado bastante!
>
> Y la madre vieja besaba tiernamente a su hijo con besos blancos como sus canas dulces.
>
> El hijo le decía: "No, madre, cuando yo tenía que ganar dinero para ti, pintaba sin pintar; ahora, ya holgados, es cuando pinto; y no dejaré nunca de hacerlo. Mi arte es como tu relijión. No se pinta ni se reza para ganar, sino cuando no se tiene qué comer; y aun entonces, si no hubiera que darle a una madre…".
>
> – La relijión es otra cosa, hijo.
>
> El hijo se fue a su cuarto; y en la oscuridad abierta al blanquecino jardín húmedo que olía a jazmines con relente, se echó negro y cerrado contra la cama blanca y calló, calló mucho sonriendo[430].

Este proceso de depuración del verso y de la prosa al que hacemos referencia quedó finalmente enmarcado dentro de una estética general de la esencialidad, que acabó afectando a todo el conjunto de la producción literaria juanramoniana, es decir, tanto a la lírica como a la narrativa. Una de las principales consecuencias de este

[428] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", p. 24. Conste que la autora emplea la expresión "prosa lírica" para referirse a toda la prosa literaria y ficcional de J. R. Jiménez –incluyendo, obviamente, la narrativa–, en oposición a la prosa de sus ensayos, conferencias, cartas, etcétera. Véase también Teresa Gómez Trueba, *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Ediciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.
[429] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.,* p. 160.
[430] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 208.

proceso fue, sin ir más lejos, la abreviación de sus composiciones literarias[431], aspecto este sobre el que el propio J. R. Jiménez plasmó sus pensamientos. En este sentido, la enorme cantidad de aforismos que J. R. Jiménez compuso a lo largo de su vida son muestra tanto de su práctica habitual de las más diversas modalidades de la minificción, no sólo del microrrelato y del poema en prosa, como también de la sistematicidad de sus reflexiones en torno a la concisión literaria, pues muchos de estos aforismos, recopilados en su libro póstumo *Ideolojía*, están dedicados a esta cuestión. Dos de ellos son, por ejemplo, los siguientes, fechados en 1909-1919:

> La descripción prolija es completamente inútil. ¡Oh, una frase corta espiritual única, que lo evoque todo sin decirlo! El verdadero arte no debe mostrar, sino evocar. Y como en nuestra mente de viajeros eternos de la vida y del ideal no hay nada definido, la evocación hará surgir enjambres pintorescos, llenos de la verdadera virtud de realidad, confusos y bellos, como la vida[432].

> Ser breve, en arte, es, ante todo, suprema moralidad[433].

Cabe decir que el libro *Cuentos largos* suele aparecer encabezado a manera de prólogo[434], además, por un texto gnómico que esconde realmente toda una declaración de intenciones estéticas y que, aunque ha sido citado en multitud de ocasiones por otros

---

[431] Roberto García de Mesa, en su trabajo titulado "Interdiscursividad de lo breve y lo esencial en los modelos de minificción", examina los vínculos existentes entre las formas de creación caracterizadas por la brevedad y los contenidos dotados de esencialidad que se derivan de ellas, pues, en definitiva, según nos explica el autor: "la brevedad es una técnica para lograr un fin mayor: la esencialidad" (Roberto García de Mesa, "Interdiscursividad de lo breve y lo esencial en los modelos de minificción", en Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., *op. cit.,* p. 67), valor que relaciona, a su vez, con el concepto de 'verdad'. Ejemplos de movimientos artísticos caracterizados por esta "necesidad de depuración de la obra" (*ib.*, p. 60) han sido históricamente, como bien indica García de Mesa, el purismo en poesía, el concretismo y el minimalismo, aunque se trata de una tendencia creativa cuyo máximo exponente es en la actualidad la minificción literaria y, en concreto, el género del microrrelato.

[432] Juan Ramón Jiménez*, Ideolojía (1897-1957)*, Antonio Sánchez Romeralo, ed., Anthropos, Barcelona, 1990, p. 82.

[433] *Ib.*, 180.

[434] Según Teresa Gómez Trueba, el hecho de no haber podido localizar el original de este texto impide saber, por un lado, si J. R. Jiménez dejó alguna indicación con respecto a la posición que este debía ocupar dentro del libro y, por otro, cuál es la fecha de composición del mismo. No obstante, concluye la autora que, en primer lugar, "el texto funciona extraordinariamente bien como una poética introductoria para el resto del conjunto", de ahí que ella y anteriores editores de *Cuentos largos* lo hayan colocado al inicio de la colección, y, en segundo lugar, que "todo hace sospechar que debió ser escrito por las mismas fechas en las que surge la idea del libro, es decir, en torno a los años veinte" (Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", en Salvador Montesa, ed., *op. cit.*, pp. 96-97).

autores, conviene reproducirlo aquí nuevamente. Se titula, de igual forma, "Cuentos largos":

CUENTOS LARGOS

> ¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una pájina! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa, el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones –y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día–; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo![435]

El propio título de *Cuentos largos* nos permite hacernos una idea de la conciencia que de lo novedoso de su proyecto tenía J. R. Jiménez. Se trata, por supuesto, de un título cargado de ironía, pues todos los textos que componen el libro son, sin duda, cortos, "aunque el tema o argumento es largo porque contiene un muestrario de todos los sentimientos humanos. La extensión del relato no se halla en la forma, sino en su contenido espiritual"[436]. Coincidimos, pues, con Teresa Gómez Trueba en que

> la mera elección de este título manifiesta ya cierta conciencia de género. El irónico calificativo de "largos" para unos cuentos que no suelen sobrepasar la página denota que Juan Ramón consideraba que el rasgo caracterizador de estos textos era su capacidad para evocar a través de una brevísima anécdota toda una historia latente […]. De lo que se trataba era de desplegar un arte de la elipsis o una estética del silencio, de reducir al máximo el número de palabras concentrando en ellas al mismo tiempo la mayor cantidad posible de información[437].

---

[435] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 49. Hace alusión J. R. Jiménez al protagonista que da nombre al cuento filosófico de Voltaire titulado "Micromegas", publicado originalmente en 1752. Obsérvese la influencia de este texto del moguereño sobre el título de la ya citada primera antología de microrrelatos hecha en nuestro país por Antonio Fernández Ferrer: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*.

[436] Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 46.

[437] Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", pp. 95-96.

Esta misma investigadora insiste, a su vez, no sólo en lo sorprendente que resulta que J. R. Jiménez tuviese una noción tan nítida para la época de la distancia que existía entre los cuentos convencionales y sus microrrelatos, sino también en lo temprano que manifestó esta concepción, es decir, "lo pronto que la conciencia de género se despierta en Juan Ramón"[438], pues hablamos de un hecho que puede remontarse a 1906, fecha de "El joven pintor", el texto más antiguo proyectado para *Cuentos largos*, y que se consolida en 1924 con el anuncio del libro en la revista *España*, pasando por años como 1912 o 1917, en los que están fechados gran parte de los textos destinados a su publicación en el mismo.

Si bien la diferenciación entre el cuento y el microrrelato se encuadraba en la obra de J. R. Jiménez dentro de unos límites más o menos precisos, hay que tener en cuenta, no obstante, que no ocurría igual en cuanto a la discriminación de los dos géneros minificcionales de mayor presencia: el poema en prosa y el microrrelato. Aunque, como ya hemos planteado anteriormente varias veces, ninguno de los libros de J. R. Jiménez sobre los que estamos trabajando está compuesto exclusivamente por microrrelatos, pues existe en ellos una clara convivencia de estos con los poemas en prosa –unos absolutamente líricos y otros narrativos–, no cabe duda de que en *Cuentos largos* predominan los primeros. A pesar de ello, el hecho de que J. R. Jiménez manejase para este libro otros posibles títulos como *Poesía en prosa*, *Verso en prosa* o *Leyenda en prosa*, demuestra la dificultad que para él mismo representaba en su momento la separación del poema en prosa, sobre todo el de carácter narrativo, y el microrrelato. Entiéndase, por tanto, que, tal y como explica Teresa Gómez Trueba,

> de todo esto deducimos que nuestro autor llega al microrrelato, o lo que él denomina *cuento largo*, no a través de una reducción cuantitativa del cuento (pues él apenas escribió unos pocos cuentos, en el sentido tradicional del término), sino de una disminución de la descripción y un aumento de la narratividad en el poema en prosa. En definitiva, es ese largo proceso de desnudamiento del poema hasta su mínima expresión en busca de la esencia, o de la "rosa", por recordar sus propias palabras en el famoso poema de *Piedra y cielo*, lo que conduce a Juan Ramón a dar con el eficaz hallazgo formal del microrrelato[439].

[438] *Ib*., p. 97.
[439] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón y el arte de descontar el cuento", pp. 293-294.

Con respecto a la extensión de los textos, resulta curioso observar cómo, por ejemplo, muchos años antes de que Augusto Monterroso publicase "El dinosaurio", ya J. R. Jiménez había cultivado el microrrelato en su modalidad hiperbreve. Uno de estos microrrelatos hiperbreves, titulado "La cabró", lo encontramos, precisamente, en el libro *Cuentos largos*:

LA CABRÓ

> …Lo único que me faltaba es matarme. Y entonces, ella, que quería hacer algo como él y por él, se mató[440].

Por otra parte, podemos afirmar que, en términos generales, no existe en J. R. Jiménez una especificidad de temas según hablemos de poesía o narrativa, y así, los mismos temas serán tratados de forma reiterada tanto desde un enfoque poético como narrativo y tanto en verso como en prosa; ello explica que "muchos textos son intercambiables de un libro a otro"[441] y que existan distintas versiones textuales de argumentos casi idénticos en un mismo libro –sirva como ejemplo de esto último la relación que se da entre microrrelatos como "El ordenado" y "[La caja torcida]" o entre "La muchacha" y "El triste inventor", todos ellos pertenecientes a *Cuentos largos*–. La propia gestación de un libro como *Cuentos largos* es el resultado de una división en dos partes de un proyecto único original, pues "todo lleva a pensar que el libro en proyecto *Cuentos y sueños* [anunciado en *Estío*] fue un primer embrión que después desapareció para dar lugar a dos libros distintos: *Cuentos largos* y *Viajes y sueños*. Libros, estos sí, que se mantienen durante muchos años en los planes editoriales del poeta, y que han sido ya, casi en su totalidad, reconstruidos y publicados por sus editores"[442].

De *Viajes y sueños*, libro, como vemos, emparentado con *Cuentos largos*, podrían mencionarse aquí textos como "[Soñé un sueño]" y "Como en un sueño", ambos sin fechar. Uno y otro microrrelato están definidos temáticamente por su tratamiento del sueño, uno de los temas más importantes en J. R. Jiménez, y, como señala Teresa Gómez Trueba, trabajado por este

---

[440] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 238. Ni Arturo del Villar ni Juan Casamayor Vizcaíno incluyen este texto en sus antologías. Teresa Gómez Trueba, en cambio, asevera en la suya que "La cabró" pertenece al libro *Cuentos largos*.
[441] Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 51.
[442] Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", pp. 97-98.

a través de una gran variedad de motivos, muy recurrentes en la tradición literaria: el sueño como premonición (en "Sangre"), la experiencia del sueño como una vida paralela a la vigilia y más real que esta ("Sueño"), la imposibilidad de atrapar al despertar aquello que alcanzamos durante el sueño (el "Sueño de tipo neutro" que comienza "Está en la puerta…", "La palabra única", "Ruina de estrofas"), las sorprendentes metamorfosis y sensaciones vividas en el mundo del sueño (el "Sueño de tipo neutro" que comienza "Mi obligación de toda la noche…"), la imposibilidad de comunicación entre el mundo del sueño y el de la vigilia, hallándose a infinita distancia ("[Soñé]", "[Sueño sin sueños]"), o una nueva reelaboración del viejo motivo del sueño como metáfora de la muerte (en "[Soñé un sueño]")[443].

Este microrrelato, "[Soñé un sueño]", en el que lo onírico adquiere, asimismo, un cariz premonitorio, nos sirve aquí, además, como otro ejemplo de extensión hiperbreve:

[SOÑÉ UN SUEÑO]

Soñé que estaba muerto y que, muerto, soñaba que resucitaba, y que no podía. Y soñé que ese sueño había de ser eterno[444].

El otro microrrelato al que aludimos, "Como en un sueño", en el que lo onírico y la muerte también convergen, destaca, al mismo tiempo, por su recreación de un episodio de la mitología grecolatina, lo cual refuerza la situación de J. R. Jiménez como precursor del género, pues se trata, según explica David Lagmanovich, de "la primera modalidad del microrrelato: su uso como instrumento para la reescritura de textos clásicos. El microrrelatista es un *bricoleur* que trabaja con fragmentos, obviamente ajenos, pero con los cuales da testimonio de su propia visión de la realidad"[445].

COMO EN UN SUEÑO

Narciso iba paseando por el campo cuando, de pronto, vio que algo lo miraba.

[443] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", p. 287.
[444] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 151.
[445] David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 129.

Era un ojo de la naturaleza, un ojo del suelo, ojo de agua serena y sonriente; y miró al ojo con sus ojos y, de pronto, también se miró dentro de él. Y vio que él era de la naturaleza madre, como es un hijo.

Entonces se echó en el seno maternal, como un hijo que era, y se hundió para siempre, en la madre de la que había salido, como en un sueño universal[446].

III.3.- LAS NOVELAS IMPOSIBLES: *CRÍMENES NATURALES*

El propio J. R. Jiménez es quien nos explica el origen del libro *Crímenes naturales* y de su título en "Una justificación", el prólogo del mismo[447]. El poeta moguereño, consciente de la imposibilidad de representar mediante la expresión literaria la realidad ontológica del ser, concibe todo ejercicio destinado a ello como un vano y pretensioso intento. El conocimiento pleno de la realidad inmanente del hombre está vedado para cualquier individuo, incluso para el filósofo o el poeta, de ahí que la representación verbal de esta verdad inalcanzable no sea más que un "crimen natural":

> …Si yo pudiera repetir lo que ella me dijo, con sus mismas palabras, unas palabras mías que repitieran su acento, su actitud justa, su mirada entera, escribiría un libro verdadero, el más hermoso y naturalmente estraño; más, un mundo redondo y que nunca hubiera soñado e ideado por mí mismo. Pero no puedo intentarlo siquiera. Sé que me sería imposible escribirlo. Sé que esta joya rara de una vida humana conciente e instintiva, sensitiva y pensadora, esta verdad contada sin soporte, quedará para siempre incrustada en mi sustancia propia, en mi mina recóndita, como un oro insustituible, que sería fósil de oro al querer yo trasmutarlo en escritura. Y, acaso sería además, sin yo quererlo, un crimen natural individual o colectivo[448].

---

[446] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 153. En relación al empleo del mito de Narciso como motivo literario por J. R. Jiménez, véase Josefa Guerrero Hortigón, "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 413-438; Isabel de Armas, "El narcisismo «óptimo» de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 439- 445; y María Luisa Amigo Fernández de Arróyabe, "El mito de Narciso, arquetipo ontogénico del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto*, 25, 1983, p. 14.

[447] Según Arturo del Villar, "la fecha resultante [de "Una justificación"] a su final es 1936, pero antes tachó «W. 43», esto es, abreviaturas de Washington, 1943" (Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 50).

[448] Juan Ramón Jiménez, "Una justificación (de *Crímenes naturales*, boceto de novelas que yo hubiera querido escribir)", en *Historias y cuentos*, pp. 216-217.

Dicho prólogo, además, venía subtitulado de forma manuscrita como "De *Crímenes naturales*, boceto de novelas que yo hubiera querido escribir"[449]. Si siguiésemos al pie de la letra estas indicaciones de J. R. Jiménez, podríamos considerar que verdaderamente los textos contenidos en *Crímenes naturales* no son más que esquemas o esbozos literarios de novelas nunca realizadas. Sin embargo, la cuestión se complica, en primer lugar, cuando, después de la lectura del libro, nos damos cuenta de que, en realidad, nos encontramos nuevamente ante una colección de poemas en prosa y microrrelatos, y, en segundo lugar, cuando sabemos de la difícil relación estética que mantuvo J. R. Jiménez a lo largo de su trayectoria literaria con el género de la novela.

> Y llegados a este punto me interesa destacar que la preferencia juanramoniana por el proyecto de novela antes que por la novela misma no fue un caso aislado. El mismo Unamuno publicó en una ocasión un cuento, titulado "La sombra sin cuerpo", con el significativo subtítulo de "Fragmento de una novela en preparación". Y varios autores de la generación siguiente gustaban de publicar "Fragmentos" de sus novelas en marcha, como es el caso de Fernando Vela, o Benjamín Jarnés, que publicaba narraciones o relatos en las revistas de Vanguardia, que no eran sino fragmentos o capítulos que se integrarían con posterioridad en sus novelas[450].

Los mismos textos que componen el libro *Cuentos largos* han sido alguna vez considerados por investigadores como Antonio Piedra como "esquemas de relatos, breves apuntes, que al no ser desarrollados dejan todo el contenido narrativo en el lado del misterio, provocando al lector"[451], afirmación poco ajustada a la realidad y mucho quizá al deseo, pues lo cierto es que, como hemos podido comprobar, los textos integrados en *Cuentos largos* son obras acabadas en sí mismas, autónomas, cuyo contenido narrativo, si hablamos de los microrrelatos, es completo: si la historia que

---

[449] Asimismo, como explica también Arturo del Villar, "en el margen superior izquierdo está mecanografiado el título del libro y la indicación abierta «(Novelas que yo hubiera querido escribir:»; pero Juan Ramón corrigió esa nota y añadió de puño y letra una relación de títulos, con lo que ha quedado así: «(Novelas posibles que yo hubiera querido desarrollar: *Su único día*, Humilde cuñado / El equivocado, La Cabro, *Hijo y obra* (arte), La niña de las trenzas grises, En lengua estraña, El derecho, El Médico, La Momia, Una justificación», y tras una separación añadía: «Crímenes naturales (abreviados como éste)».

Advirtamos que sólo *Su único día* e *Hijo y obra* están subrayados por razones desconocidas" (Arturo del Villar, *op. cit.,* pp. 50-51).

[450] Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", pp. 111-112.

[451] Antonio Piedra, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos*, Antonio Piedra, ed., en *Obra poética. Obra en prosa*, vol. II, Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, eds., Espasa-Calpe, Madrid, 2005, p. 866.

encierra el relato no ha sido desarrollada con mayor profusión de datos es, simplemente, porque no era necesario y porque así lo decidió el autor. Exactamente lo mismo ocurre con las composiciones de *Crímenes naturales*, donde, no obstante, al contrario que en *Cuentos largos*, se reduce el número de microrrelatos en favor de los poemas en prosa.

Entre los textos de *Crímenes naturales* que, por un lado, son sin duda microrrelatos y que, por otro, no están fechados con posterioridad a 1939 –aunque tampoco con anterioridad–, podemos mencionar los siguientes: "Irrázuriz Campiche", "Y eso es lo que yo quiero", "Sucesos" (sabemos que una primera versión de "Con idea", perteneciente a este breve conjunto, se fechó en 1939), "El derecho", "De sangre seca", "El disco mejor" o "La hijastra Boni", cuya protagonista parece estar relacionada históricamente con la hija del primer matrimonio de Víctor Jiménez, el padre del poeta, que, tras enviudar, se volvería a casar con Purificación Mantecón[452]. Reproduzco a continuación este último microrrelato:

LA HIJASTRA BONI

Desde que su padre se volvió a casar, fue una hija para su madrastra y su madrastra una madre para ella. Se le dio la mejor habitación, los mejores muebles, los mejores vestidos, el mejor sitio en la mesa. Los mimos y atenciones eran constantes:

"Niño, respeta a tu hermana".

"Niña, anda con tu hermana".

"Que queráis mucho a vuestra hermana".

Y los niños: "Hermana Boni, hermana Boni".

Sólo a ella la llamaban hermana. A Carmen, Carmen, y a ella, hermana Boni.

Luisito dormía a veces, como un honor infantil, en el cuarto de hermana Boni. El médico venía para ella a cada instante. Tenía los mejores postres y las mejores medicinas. Cuando tuvo novio, la madrastra la dirijió y la acompañó como a una hija. Cuando se casó se hicieron preparativos mejores que para ninguna otra fiesta. Todo se trajo de la capital.

[452] Véase Arturo del Villar, *op. cit.,* pp. 48-49. Este tipo de "crimen natural individual o colectivo" del que hablaba J. R. Jiménez en el prólogo de su libro, no sólo lo comete el escritor cuando trata de desvelar la identidad del otro, del ser ajeno, sino cuando aspira a representarse a sí mismo a través de la escritura. A pesar de ello, en *Crímenes naturales*, al igual que en todo el conjunto de la obra juanramoniana, aparecen textos de marcado carácter autobiográfico; sirva de ejemplo "Sucesos", en el que el autor intenta autorretratarse mediante la recreación literaria de algunos episodios de su infancia. Véase María Ángeles Sanz Manzano, *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios*, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 2003.

Casada y madre, las casa de su madrastra era el fin de su paseo. Sus hijos eran más mimados que los de los hijos.

Cuando la madre y la madrastra se estaban acabando, entraban todos los hijos al cuarto de la agonía. Toda la tarde la moribunda había estado callada sonriendo. Entró Boni y la madrastra abrió los ojos hacia otro lado, como viendo otra cosa que nunca había visto y de la que nunca había hablado. Y con voz honda dijo:

"Ese pajarraco…"

Después…

Se murió santamente, seriamente, como siempre había vivido[453].

Estos y otros muchos textos de *Crímenes naturales* son representativos no ya de la presencia del microrrelato en la obra de J. R. Jiménez, sino de que no hay en este libro ningún texto a la espera de convertirse en novela, pues poseen todos ellos entidad propia. Por supuesto, el hecho de que las composiciones contenidas en *Crímenes naturales* no sean realmente, desde nuestro punto de vista, esquemas de novelas, sino obras autónomas, no quiere decir, sin embargo, que J. R. Jiménez no tuviese la inquietud de elaborar novelas, pues es innegable que así fue, como demuestran el mismo subtítulo del prólogo de *Crímenes naturales*, el propio libro *Platero y yo* –cuya clasificación genérica, no obstante, trataremos en nuestro siguiente apartado– o muchos otros de los escritos en los que el moguereño dejó testimonio directo o indirecto de su intención de componer algunas de estas. Pero también es cierto que J. R. Jiménez se muestra ambiguo en este terreno, contradiciendo esta pretensión suya en otras declaraciones en las que discrepa sobre el auténtico valor literario del género de la novela. De este modo, dos son, básicamente, las conclusiones a las que se ha llegado con respecto a la actitud juanramoniana como posible novelista: mientras que un investigador como Arturo del Villar ha asegurado que "perdimos, pues, un novelista en Juan Ramón Jiménez, que contaba con argumentos y bocetos para desarrollarlos cuando hubiera encontrado tiempo. Y su falta debió de ser probablemente la causa de que no adelantase su propósito"[454], otra investigadora como es Teresa Gómez Trueba ha atribuido –apoyándose en los planteamientos anteriores de María Ángeles Sanz Manzano[455]– la irrealización de sus proyectos de novelas no a una anecdótica cuestión de falta de tiempo, sino a todo un conjunto de condicionamientos estéticos que están

[453] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, pp. 251-252.
[454] Arturo del Villar, *op. cit.,* p. 51.
[455] Véase María Ángeles Sanz Manzano, "De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela", *Revista de Literatura*, LXV, 130, 2003, pp. 471-500.

íntimamente conectados con aquellos aspectos que, en última instancia, definen en su conjunto la obra literaria de nuestro autor:

> La no realización del proyecto responde a alguna razón más que al mero desbordamiento por un exceso de planes acumulados. Una vez ideados los proyectos de novela, enseguida los abandonó, por lo que parece un cierto prejuicio hacia la figura del novelista y hacia la posibilidad de convertirse él, el Poeta por excelencia, en novelista. Da la sensación de que para Juan Ramón el escritor de brevedades merecía mucho más respeto que aquel que acostumbraba a escribir largo y tendido, es decir, el escritor de novelas[456].

Y es que exactamente así lo declaró J. R. Jiménez siempre que tuvo ocasión, realzando la complejidad de componer textos literarios concisos frente a la relativa facilidad que supone dejar correr la pluma para desplegar un texto de larga extensión. En uno de sus aforismos, J. R. Jiménez afirmaba explícitamente lo siguiente:

> Escribir largo, ancho y seguido (tendido) es mucho más fácil (lo pueden intentar todos los que lo duden) que escribir breve, corto y aislado (separado)[457].

Insistía en la misma idea el moguereño en otra de sus reflexiones posteriores:

> Me dice: Usted podría escribir "fácilmente", con sus cualidades, unas novelas estupendas, un teatro magnífico. ¡Claro! Y por eso no los escribo[458].

De la profunda contradicción existente entre los proyectos novelísticos de J. R. Jiménez y la postura de este con respecto a la figura del novelista y el género de la novela –sobre todo en su modalidad subgenérica realista–, da cuenta María Ángeles Sanz Manzano en su ensayo antes mencionado. Esta investigadora contrapone, como ejemplo de ello, uno de los primeros proyectos novelísticos de J. R. Jiménez, que se remonta al año 1918 con un libro autobiográfico titulado *Desnudos* o *Verde y alegre*[459],

---

[456] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", p. 296.
[457] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, p. 580.
[458] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía II*, Emilio Ríos, ed., Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 1998, p. 17.
[459] Téngase en cuenta que Sanz Manzano, siguiendo a Ricardo Gullón, no considera a *Platero y yo* una novela, sino un extenso poema en prosa o, adoptando la propia terminología de J. R. Jiménez, una "elejía

al hecho de que –y he aquí la paradoja– el moguereño no tenía intención de publicarlo, como dejó claro en algunos apuntes sobre el mismo: "El poeta confiesa escribir este libro sólo «por gusto», a buen seguro, por el placer de revivir y dejar constancia del que, sin duda, consideraba el episodio más trascendental de su vida: su encuentro y enlace definitivo con Zenobia"[460].

Más de diez años más tarde, el 18 de mayo de 1930, podemos seguir la pista de los planes novelísticos de J. R. Jiménez gracias a que Juan Guerrero Ruiz anotaba en su diario juanramoniano que nuestro autor "finalmente, dice que quisiera dar seis novelas intelectuales de tamaño grande que tiene completamente pensadas y mucho ya escrito. La primera de estas novelas se titula *Hijo y Obra*. […] Actualmente está muy interesado en realizar todos estos proyectos"[461]. Sin embargo, poco menos de un año después, el 28 de abril de 1931, J. R. Jiménez le confesaría al mismo diarista su propósito de evitar ser reconocido como autor de dichas obras, empleando para ello un heterónimo: "Tengo también hecho mucho de tres novelas, en las que trabajé bastante hace tres años, pero yo no quiero ser novelista, aparecer como novelista, y entonces lo que pienso hacer es darlas como traducciones, inventando un nombre que responda a apellidos daneses, pues las quiero titular *Novelas del Danés*. Son *Hijo y Obra*, *La muchacha*, *Cristo Padre*, y otra"[462].

El contrasentido que de esta segunda confesión se infiere viene a reforzar el argumento de que verdaderamente no fue la carencia de tiempo lo que explica que J. R. Jiménez no llegase nunca a llevar a cabo ninguno de estos proyectos: "Piénsese que a la misma falta de tiempo y todavía a una mayor acumulación de proyectos tuvo que hacer frente Juan Ramón como poeta en verso y prosa. […] Y sin embargo, aunque es cierto que muchas [obras] quedaron sin terminar, otras tantas llegaron a la imprenta y aparecieron publicadas en vida del poeta"[463]. Tampoco fue la razón, como expone la misma Sanz Manzano, una falta de imaginación narrativa: "Tras reunir este extenso

---

andaluza" (María Ángeles Sanz Manzano, "De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela", pp. 496-497). Véase *infra*, p. 188.

[460] *Ib.*, p. 474. Fundamenta la autora sus afirmaciones en las citas de J. R. Jiménez extraídas de Carmen Jiménez, "Sobre un proyecto narrativo de Juan Ramón", *Culturas*, suplemento de *Diario 16*, 06-09-1987, p. 3.

[461] Juan Guerrero Ruiz, *op. cit.,* p. 54. Entre estos proyectos se cuenta también la novela *La Cabro*, cuyo texto (incompleto y desperdigado entre los papeles inéditos J. R. Jiménez) y contexto (una de las tres visitas que el moguereño realizó a la ciudad francesa de Lourdes) han sido analizados por Ignacio Prat en "*La Cabro*: una novela inédita de Juan Ramón Jiménez", en *Estudios sobre poesía contemporánea*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 87-88.

[462] *Ib.*, p. 165.

[463] María Ángeles Sanz Manzano, "De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela", p. 480.

listado de proyectos de novelas, parece sobradamente probado que no fue la falta de inventiva lo que impidió a Juan Ramón convertirse en un novelista"[464]. Prueba de esto último como de lo primero es que, ya en la etapa final de su vida, en 1953, el moguereño le confesara a un periodista que "además de poemas he escrito ensayos, cuentos, aforismos; y tengo muchos borradores de novelas que cedería gustoso a cualquier novelista que pudiera desarrollar mis asuntos novelescos"[465]. La causa fue, en definitiva, otra de mucha mayor hondura y trascendencia: la búsqueda de una expresión creativa personal, no imitativa o mimética –lo que la novela no le permitía y el poema sí–, y su transmisión artística mediante los cauces de un nuevo lenguaje literario, caracterizado, entre otras cosas, por valores estéticos como la concisión, la pureza, la sencillez, etcétera. En uno de sus aforismos, fechado en 1909-1919, J. R. Jiménez decía al respecto lo siguiente:

> En la mayor parte de las novelas, de las obras teatrales, siento pena de que tanta palabra lleve sólo a un fin jeneralmente vulgar, del que nada se deduce; es como un rodeo, relativamente lírico, para volver de nuevo a la vida de que uno quisiera salir. La literatura en jeneral, debe ser sólo idealista; la poesía, solamente espiritual[466].

Gravitando en un plano aparte o, justamente, en el centro de estas disquisiciones sobre unos y otros géneros literarios quedaban los microrrelatos que, junto a muchos de

---

[464] *Ib.*, p. 479.

[465] Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, Madrid, 1961, p. 248.

[466] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, p. 71. Tal y como explica Sanz Manzano, J. R. Jiménez llegaría a establecer una determinada clasificación jerárquica de corte aristotélico de las distintas artes y algunas de sus diferentes formulaciones genéricas. A partir, fundamentalmente, de sus lecturas de las novelas realistas (entiéndase aquí 'realismo' como un método de composición, no como el movimiento literario propio de la segunda mitad del siglo XIX), situaría a la poesía en una categoría superior, como arte creativo, y a la novela en una categoría inferior, como un género vinculado a las artes imitativas. Así sintetizaba el moguereño su teoría en la conferencia "Poesía y literatura" de 1940: "Yo creo que las artes (y las ciencias también) se dividen en artes de creación y artes de copia. Las de creación son, por ejemplo, la danza, la poesía y la metafísica escritas, más arte la metafísica que la ciencia; las de copia, la pintura, la escultura, la novela, por ejemplo. El teatro puede ser arte de creación, si es abstracto, de copia si es anecdótico" (Juan Ramón Jiménez, "Poesía y literatura", en *El trabajo gustoso (conferencias)*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, Madrid, 1961, pp. 37-38). Así pues, años más tarde, en 1953, J. R. Jiménez reafirmaría su posición al aseverar que "yo he desdeñado siempre, y más cada día, «el asunto» y «la composición». Lo que siempre me tienta es la sensación que un fenómeno produce, la inquietud pensativa y sensitiva que queda después del asunto y antes de la composición; y lo que me interesa es libertar sensación e inquietud" (Juan Ramón Jiménez, *La corriente infinita. Crítica y evocación*, p. 177). Siguiendo de alguna manera la estela de Poe, podría sugerirse que esta idea del moguereño no se contradice tanto con la elaboración de microrrelatos, donde, no obstante, sí que hay asunto (esto es, trama o historia) y composición (o sea, confección del discurso narrativo), como con la novela, en la que, por no presentar un relato conciso, condensado, esta "inquietud pensativa y sensitiva" que buscaba J. R. Jiménez se dispersa.

sus poemas en prosa, J. R. Jiménez agrupó en colecciones como *Hombro compasivo*, *Edad de oro*, *Cuentos largos* o, como acabamos de ver, también en *Crímenes naturales*, libros todos ellos compuestos por textos en los que nuestro autor puso en práctica "toda una estética de la brevedad, que lógicamente entra en consonancia con la estética de la desnudez y el silencio que venía desarrollando y perfilando en paralelo a su quehacer poético"[467].

III.4.- RELACIONES INTERGENÉRICAS Y FRAGMENTARISMO: *DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO* Y *PLATERO Y YO*

La concepción abierta y heterogénea que J. R. Jiménez manejaba de los géneros literarios quizá encuentre su origen ya en la época inicial de su formación poética, de influencia romántica, pues fue precisamente con el romanticismo cuando comenzaron a replantearse las rígidas fronteras genéricas establecidas por el canon tradicional, fenómeno que siguió su curso con el simbolismo, el modernismo y las vanguardias, cuando los límites intergenéricos se extreman y se desdibujan sistemáticamente. Así pues, puede decirse que la inflexibilidad de las normas genéricas no cuadraba con la actitud estética de J. R. Jiménez, la cual lo condujo, en múltiples ocasiones, a afrontar la creación literaria desde una perspectiva intergenérica y fragmentaria, aspecto este perceptible en una obra tan difícil de clasificar como *Platero y yo* o en la organización de un libro tan especial como *Diario de un poeta recién casado*, con el que, según el propio J. R. Jiménez, "empieza el simbolismo moderno en la poesía española"[468]: "Efectivamente, el *Diario* encierra en sí la herencia romántica y simbolista de la mejor poesía anglo-americana y francesa desde finales del siglo XVIII hasta su momento actual. Esta herencia ha legado a Juan Ramón y a todos los grandes poetas españoles de las primeras tres décadas del siglo XX un nuevo modo de imaginación y visión y un nuevo modo de composición poética que nos incumbe estudiar ahora"[469].

Según Ricardo Gullón, la heterogeneidad de una obra como esta se debe, ni más ni menos, que a su vinculación con el modelo de composición propio de un diario, en el

[467] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", p. 297.
[468] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1982, p. 92-93.
[469] Michael P. Predmore, "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Michael P. Predmore, ed., Cátedra, Madrid, 1998, p. 69.

sentido literal del término, es decir, de un libro compuesto día a día y abierto a la incorporación de cualquier tipo de manifestación escrita. Así pues, "no es dudoso que junto a estos poemas, y a los escritos en verso libre, disuenan los otros, reportajes, anécdotas y cosas así, ni siquiera remotamente relacionados con la poesía. Para explicarse esta abigarrada reunión es preciso volver al título y recordar que se trata de un diario, llevado con regularidad, y donde no sólo figuran poemas, sino estos fragmentos en que fijaba impresiones de cosas que le llamaban la atención"[470].

Teresa Gómez Trueba coincide con Gullón al opinar que "Juan Ramón trabajaba muchas veces, y no sólo en el momento de la escritura del *Diario de un poeta reciencasado*, como el diarista que toma notas de continuo de todo aquello que a su alrededor llama su atención"[471]. No debemos olvidar que, verdaderamente, se trata de una obra compuesta por J. R. Jiménez en 1916 durante su viaje, estancia y regreso de los Estados Unidos, país al que fue para casarse con Zenobia Camprubí. Desde el 29 de enero, día en el que el poeta moguereño embarca rumbo a los Estados Unidos, hasta primeros de julio, cuando llega de nuevo junto a su esposa a Madrid (el 7 de junio habían emprendido el viaje de regreso a España), J. R. Jiménez fue elaborando este diario con los más diversos materiales, de ahí su marcado signo misceláneo: "El carácter de «diario» se anuncia en seguida con precisiones de fecha, lugar y, a veces, hora del día, a la cabeza de cada poema. Hay, a lo largo de la obra, impresiones de viaje, registradas desde el tren, el barco, la calle, la cama, y desde lo alto de los edificios y monumentos. […] No falta tampoco ironía, enajenación y crítica social provocada por las fealdades y pesadillas de la ciudad comercial"[472].

Son varios, además, los textos que encontramos en *Diario de un poeta recién casado* que ahora podemos leer y estudiar como estupendos microrrelatos, la mayoría de los cuales han sido incorporados por Teresa Gómez Trueba en su antología y que quizá de alguna manera ya hubo identificado en su momento el mismo Ricardo Gullón al referirse a ellos como "cuentecillos":

> No es tan fácil de explicar la frecuencia en el texto de anécdotas, vividas ciertamente, como la del polaco dueño de la casa en que naciera Whitman o la de la sufragista violenta. Los dos ejemplos aquí citados y otros incidentes como el de la cama de

[470] Ricardo Gullón, "Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El *Diario de un poeta recién casado*", *Ínsula*, 416-417, 1981, p. 5.
[471] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", pp. 298-299.
[472] Michael P. Predmore, "Introducción", p. 22.

Franklin y el grabador Ray Potip son chistes (el primero) o caricaturas costumbristas de algo que le divertía en el mundo americano.

Pero al lado de estos cuentecillos y chascarrillos en prosa están fragmentos como "La negra y la rosa" y "Cristales morados y muselinas blancas", que son pura y admirable poesía, transfiguración de una visión, de una intuición en el objeto verbal que admiramos por su desnudez, por su riqueza de alusiones[473].

Hablamos de textos como "El prusianito" (fechado en Nueva York el 29 de marzo e integrado en el conjunto de textos titulado "América del Este"), "Alta noche" (fechado en Nueva York el 27 de abril y también perteneciente a "América del Este"), "Walt Whitman" (inserto en el capítulo titulado "Recuerdos de América del Este escritos en España"), "& Co." (no incluido en la edición de 1917), u otros dos microrrelatos proyectados probablemente para *Diario de un poeta recién casado* pero desechados al final para su publicación en este: "Sueño" y "Filadelfia" (incorporados luego en *Viajes y sueños*). Sirva de ejemplo el microrrelato "[La sufragista y el ancianito rojo]" (fechado en New York el 2 de abril e igualmente extraído del grupo "América del Este"), mencionado por Ricardo Gullón en la cita anterior y el cual reproduzco aquí:

[LA SUFRAGISTA Y EL ANCIANITO ROJO]

En Subway. La sufragista, de una fealdad alardeada, con un postre mustio por sombrero, se levanta hacia un ancianito rojo que entra, y le ofrece, con dignidad imperativa, su sitio. Él se resiste, mirando con humildad celeste a la nieve entre dos sombreros de señoras negras. Ella le coge por el brazo. Él se indigna, en una actitud de quita golpes. Ella lo sienta, sin hablar, de una vez. Él se queda hablando sin voz, agitando furioso las manos altas, con una chispa de sangre última en sus claros y débiles ojos azules[474].

Desde luego, como bien indica Michael P. Predmore, en *Diario de un poeta recién casado* "no todo es, sin embargo, impresión de viaje. Hay hermosos poemas de amor y alegría, como también poemas de duda, miedo y angustia. Hay diálogos,

[473] Ricardo Gullón, "Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El *Diario de un poeta recién casado*", p. 5.
[474] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, p. 109.

conversaciones, monólogos interiores y visiones oníricas"[475]. Este elemento dialógico o conversacional que hallamos en la obra es apreciable también en otros libros de J. R. Jiménez, muchos de los cuales ya hemos comentado antes, en los que se incluyen "algunos textos con apariencia de breves cuadros dramáticos que cuentan con una acotación explicativa del escenario donde se sucede la conversación entre los personajes («Diálogo de una violeta malva y una violeta blanca», «Diálogo de las alondras» y «Diálogo entre el almendro en flor y la mariposa»), que nos hacen pensar en algunos microtextos dramáticos del español Javier Tomeo o del argentino Marco Denevi"[476].

Esta modalidad micronarrativa de tipo dramático –o modalidad dramática de tipo micronarrativo, aunque lo cierto es que estas composiciones suelen enfocarse más a la lectura que a la representación teatral– cuyo cultivo contemporáneo en nuestro país ha ido de la mano, principalmente, del escritor aragonés Javier Tomeo, como se señala en la cita de arriba, encuentra en Juan Ramón Jiménez, de nuevo, a uno de sus más importantes predecesores. Reproduzco, para entendernos, el "Diálogo de una violeta malva y una violeta blanca", una composición notablemente concisa y en la que el cruce genérico es evidente, pues se entremezcla lo micronarrativo con algunos elementos dramáticos. Fue proyectada para el libro *Piedras, flores, bestias de Moguer*, anunciado por primera vez, como ya sabemos, en su obra *Estío* en 1916:

DIÁLOGO DE UNA VIOLETA MALVA Y UNA VIOLETA BLANCA

(Lugar de acción: En Fuentepiña, antigua finca de la familia del poeta, hoy embargada por la Hacienda. Una noria bajo grandes naranjos, con algunos ramos de azahar y la fruta verde aún. Al lado de la pared encalada, y bajo los árboles, un bancal de violetas blancas y malvas. El sol no ha roto aún la crudeza de la escarcha de la mañana de invierno.)

LA VIOLETA BLANCA.– Estamos en enero, y todavía no ha venido ninguna tarde nuestro amigo el poeta a sentarse entre nosotras. ¿Qué le sucederá? ¿Estará más enfermo? ¿Se habrá muerto?

LA VIOLETA MALVA.– Verdaderamente es una cosa extraña. Todos los años, en traje negro, pasaba entre nosotras como un hermano, sin hacernos daño, sonriendo tristemente…

[475] Michael P. Predmore, "Introducción", p. 22.
[476] Teresa Gómez Trueba, "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", p. 286.

(Unos hombres que pasaban de un lado a otro, midiéndolo todo, hablaban de fanegas, de…)

– … ¿Te acuerdas de aquellas muchachas que cruzaron la otra tarde, sofocadas y risueñas, y nos destrozaron locamente? ¿Y de aquellos chiquillos que venían a tirar piedras a los pájaros del tejado de la casa y gritaban al guarda: "Esto es del Gobierno"? Ya no quitará de encima de nosotras las naranjas podridas, ni nos quitará las hojas enfermas, ni nos mirará con sus dulces ojos negros. Él leía en voz alta, en unos libros amarillos, versos que a veces hablaban de nosotras[477].

Mayor interés incluso que *Diario de un poeta recién casado* nos suscita, con respecto a la cuestión genérica, una obra como *Platero y yo*. Las discusiones en torno a su clasificación pueden remontarse al mismo momento de su aparición, pero se incrementaron, sin duda, después de la muerte del poeta.

> Es evidente que cuando Juan Ramón comienza a escribir la obra está intentando, en la línea de otras prosas coetáneas, romper las fronteras genéricas que separaban la prosa del verso, adentrándose en un nuevo género intermedio entre el poema en prosa y el relato lírico, de ahí la variedad genérica de sus fragmentos y su difícil clasificación en términos absolutos. Estampas líricas, autobiografía, diario, relato poético, elegía andaluza, balada, narración novelesca intimista, retratos, descripciones, meditaciones, recuerdos, etc. son algunos de los calificativos que se atribuyen a *Platero*[478].

Críticos como Ricardo Gullón[479], Graciela Palau de Nemes[480] o Michael P. Predmore[481] han recurrido a la clasificación de *Platero y yo* como si de un largo poema en prosa se tratase, obviando, sin ir más lejos, una de las características fundamentales del poema en prosa: la brevedad, y quizá basándose, al menos en parte, en el hecho de que el propio J. R. Jiménez definió la obra como "elejía andaluza", lo cual, sin embargo, no responde realmente a lo que viene siendo una clasificación genérica como tal, sino a

[477] Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, pp. 92-93.
[478] María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* p. 270.
[479] Ricardo Gullón, "Plenitudes de Juan Ramón Jiménez", *Hispania*, 3, 1957, pp. 270-286.
[480] Graciela Palau de Nemes, "Prosa prosaica y prosa poética en la obra de Juan Ramón Jiménez", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIV, 1, 1959, pp. 153-156.
[481] Michael P. Predmore, "*Platero y yo*", en *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 100-124.

una descripción del contenido del libro por parte del moguereño desde una perspectiva enteramente subjetiva[482].

Dentro de lo que cabe, más coherentes parecen los resultados de las reflexiones de otros críticos como Julián Marías[483] o Jorge Urrutia[484], que equiparan la composición de *Platero y yo* a la de las llamadas novelas líricas o relatos poéticos, e incluso, la propuesta de Robert Louis Sheehan, que ha hablado del "género Platero"[485], si no fuese porque esta obra de J. R. Jiménez ni es absolutamente original dentro del contexto occidental –existen, como veremos, antecedentes–, ni forma parte, como Sheehan plantea, de la literatura infantil, es decir, la escrita para niños. Ya en su momento, el propio J. R. Jiménez había advertido al respecto de que "no es, pues, *Platero*, como tanto se ha dicho, un libro escrito sino escojido para los niños"[486].

Guillermo Díaz-Plaja, por su parte, incorporó en su antología *El poema en prosa en España* algunos textos extraídos de *Platero y yo*, lo que indica que este crítico concebía esta obra de J. R. Jiménez como una colección de poemas en prosa. En esta misma línea de pensamiento pueden situarse las teorías de críticos posteriores como Arturo del Hoyo, que en la "Nota preliminar" de una de las ediciones de *Platero y yo* definió esta obra como "una sucesión de pequeños poemas en prosa"[487], Francisco López Estrada, continuador de la idea del anterior[488], James Valender, quien no dudó en comparar *Platero y yo* con *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire[489], o, más cercanamente, Benigno León Felipe, cuya posición teórica al respecto es la de

---

[482] Obsérvese, asimismo, que J. R. Jiménez empleó esta misma definición para referirse a otras obras muy diferentes a *Platero y yo*, como *Las flores de Moguer*, *Josefito Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia*, *Sevilla* u *Olvidos de Granada*. Véase al respecto Juan Ramón Jiménez, *Elejías andaluzas*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994. Véase también Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta. Catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana*, Grammalea, Valladolid, 1994, pp. 72-85.

[483] Julián Marías, "*Platero y yo* o la soledad comunicada", en Aurora de Albornoz, ed., *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 197-207. Existe una versión anterior de este mismo artículo en la revista *La Torre*, 19-20, 1957, pp. 381-395.

[484] Jorge Urrutia, "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 716-730.

[485] Robert Louis Sheehan, "El «género Platero» de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 731-743.

[486] Cito por Germán Bleiberg, "Presentación", en Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, ed. cit., p. 10. Extrae la cita el autor de un boceto de prólogo de J. R. Jiménez para *Platero y yo* reproducido en Ricardo Gullón, "*Platero* revivido", *Papeles de Son Armadans*, 46, 47 y 48, 1960, pp. 9-40, 127-156 y 246-290, respectivamente.

[487] Arturo del Hoyo, "Nota preliminar", en Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 13.

[488] Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, p. 91.

[489] James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis, Londres, 1984, p. 18.

considerar a *Platero*, lo mismo que a *Crimen*, como una serie de poemas en prosa, no como un único poema en prosa, que, en conjunto, configuran otra entidad literaria que muy bien podría denominarse "relato poético". Esta solución, aunque pueda pecar de eclecticismo, nos parece válida, pues de esta manera se da respuesta a dos claves fundamentales de la obra: la indudable trabazón interna de sus partes, y, al mismo tiempo, la no menos indudable autonomía de las mismas[490].

A la luz de las investigaciones de mayor actualidad sobre la minificción literaria y siguiendo los postulados del investigador mexicano Lauro Zavala[491], podríamos incluir en este debate una clasificación genérica de *Platero y yo* que, pese a estar próxima a la propuesta, entre otros, por Benigno León Felipe, concibe la obra no como una simple serie de poemas en prosa que daría lugar a una novela lírica, sino como una compleja secuencia textual integrada tanto por microrrelatos –la mayoría de ellos escritos en su modalidad subgenérica de tipo lírico– como por poemas en prosa –vertidos en su mayor parte en su modalidad subgenérica de corte narrativo– y que daría como resultado ciertamente una novela lírica, pero de estructura fractal o paratáctica, es decir, compuesta por minificciones literarias (microrrelatos y poemas en prosa) que, a pesar de mantener su autonomía literaria, participan del sentido general del conjunto, dotando de unidad a la obra. Existe en este tipo de obras una relativa estabilidad dependiente de una lucha de fuerzas contrarias: las centrífugas o separadoras y las centrípetas o unificadoras. Esto se manifiesta en *Platero y yo* de una forma evidente, pues, aunque como dice Benigno León Felipe siguiendo a Michael P. Predmore, "no

[490] Benigno León Felipe, *op. cit.,* p. 142. Previamente, Benigno León Felipe plantea en su trabajo, además, la existencia de tres tipos distintos de poemas en prosa: el *puro*, el *discursivo* y el *integrado*. El primero de ellos sería el más ajustado a las características atribuidas generalmente al poema en prosa, o sea, la brevedad (entre media y tres página), la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad más o menos marcada por parte del poeta de componer dentro del género del poema en prosa y no de otro. La segunda modalidad estaría representada por poemas como "Espacio", de Juan Ramón Jiménez, o "Retrato de Felicidad Panero", de Luis Rosales. Se trata de poemas en prosa de una mayor extensión (entre cinco y treinta páginas) caracterizados por su tono reflexivo, intimista y fluyente, último rasgo este cuya consecuencia más relevante a nivel formal suele ser el empleo de una prosa seguida, sin división en párrafos. En el último grupo, el de los poemas en prosa integrados, Benigno León Felipe incluye aquellos que, con una extensión un tanto mayor que la de los poemas en prosa puros, "son poemas que están integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía suficiente para poder ser considerados también como poemas independientes. Esta modalidad, que tiene su origen en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, fue muy cultivada en Francia. En España, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez o *Crimen* de Agustín Espinosa, son dos claros ejemplos" (Beningo León Felipe, *op. cit.,* p. 86). Asimismo, nuestro investigador concluye este apartado de su obra indicando que "dentro de las tres modalidades expuestas se pueden establecer, a su vez, diversos tipos, sobre todo en la modalidad de poema en prosa «puro», dependiendo, básicamente, de la materia temática y su particular tratamiento poético" (*ib.*, p. 87); uno de estos subtipos podría ser el del poema en prosa narrativo, que, sin dejar de pertenecer al supergénero de la poesía, está a caballo entre poema en prosa lírico y el microrrelato.

[491] Véase *supra*, pp. 143-144.

hay un estricto orden narrativo en los acontecimientos, ni tampoco existe una relación causal que eslabone un capítulo lírico al siguiente. Además, se producen cambios frecuentes de escena y de tiempo"[492], hallamos una serie de elementos que sí que confieren la unidad suficiente a la obra: la organización simbólica de los textos basada en el ciclo estacional, la presencia constante de unos mismos personajes a lo largo de toda la obra, un espacio y un tiempo generales compartidos entre los textos y una modalidad narrativa, un estilo literario y un tono expresivo comunes.

> Si en *Platero* se consigue crear una identidad poética de carácter artístico, se asiste también simultáneamente a la creación de una identidad basada en una recreación de signo realista que, aunque se ofrece fragmentariamente en prosas breves, queda perfectamente integrada en un conjunto homogéneo y sometido al marco temporal lógico de la sucesión de las estaciones, hecho este último que agrupa bajo un mismo signo narrativo las prosas del volumen. *Platero y yo* responde, pues, al propósito juanramoniano de explorar todas las posibilidades expresivas de la prosa en un intento de conjugar prosa poética, poema en prosa y narración lírica[493].

En este sentido, la maestría de J. R. Jiménez al componer *Platero y yo* estuvo, primero, en conseguir que los diferentes textos que conforman la obra ganen significación al estar integrados en la totalidad del libro, pero sin perder un ápice de valor literario al separarlos del resto, y, segundo, en combinar los contenidos sustancialmente narrativos con una magnífica expresión de tono lírico. Una y otra cosa son las que han permitido, por un lado, clasificar la obra en su conjunto como una novela lírica y, por otro, que frecuentemente se hayan publicado de manera independiente muchos de los textos pertenecientes a *Platero y yo*, y tanto en antologías dedicadas al poema en prosa (sirva de ejemplo la de Guillermo Díaz-Plaja) como al microrrelato (tal es el caso de la editada por Teresa Gómez Trueba). En términos generales,

> lo que quiero decir con esto es que, si las prosas de Juan Ramón adquieren un determinado significado leídas en el marco de un libro, adquieren otro, igualmente relevante, fuera de ese contexto, y es ahora en el de una antología de prosas narrativas

[492] Benigno León Felipe, *op. cit.,* p. 137. Véase Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, p. 278 y ss.
[493] María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* pp. 274-275.

breves que revele a nuestro autor como pionero en España de un género, el microrrelato, de máxima actualidad, en el que propongo que se lean gran parte de las prosas poéticas de Juan Ramón Jiménez[494].

Uno de estos microrrelatos es, por poner tan sólo un ejemplo, el texto número LXXIV, titulado "Sarito", que, aunque Gómez Trueba no lo incluye en su antología, posee una notable autonomía narrativa con respecto al conjunto de la obra pero está, al mismo tiempo, perfectamente engarzado en ella:

SARITO

Para la vendimia, estando yo una tarde grana en la viña del arroyo, las mujeres me dijeron que un negrito preguntaba por mí.

Iba yo hacia la era, cuando él venía ya vereda abajo:

– ¡Sarito!

Era Sarito, el criado de Rosalina, mi novia portorriqueña. Se había escapado de Sevilla para torear por los pueblos, y venía de Niebla andando, el capote, dos veces colorado, al hombro, con hambre y sin dinero.

Los vendimiadores lo acechaban de reojo, en un mal disimulado desprecio; las mujeres, más por los hombres que por ellas, lo evitaban. Antes, al pasar por el lagar, se había peleado ya con un muchacho que le había partido una oreja de un mordisco.

Yo le sonreía y le hablaba afable. Sarito, no atreviéndose a acariciarme a mí mismo, acariciaba a Platero, que andaba por allí comiendo uva, y me miraba, en tanto, noblemente…[495]

Esta nueva propuesta de clasificación genérica de *Platero y yo* que hacemos nosotros aquí no supone, ni mucho menos, una ruptura radical con respecto a otros planteamientos teóricos anteriores como, sin ir más lejos, el de Benigno León Felipe; prueba de ello es que la conclusión a la que llegamos es la misma: *Platero y yo* es una novela lírica constituida por la suma de textos dotados de autonomía pero, a la vez, codependientes del resto, o sea, relacionados entre sí paratácticamente. La única pero trascendental diferencia entre uno y otro enfoque está, precisamente, en la clasificación previa que de estos textos se hace. Mientras que B. León Felipe habla exclusivamente

[494] Teresa Gómez Trueba, "La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez", p. 36.
[495] Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, ed. cit., p. 105.

de poemas en prosa, nosotros entendemos que lo que se da en *Platero y yo* es una combinación de microrrelatos y de poemas en prosa, que parecen confluir, además, hacia un mismo punto, de ahí que, subgenéricamente, la mayor parte de los primeros sean líricos y la mayor parte de los segundos sean narrativos. Asimismo, desde el punto de vista metodológico, más coherente parece, dado que partimos de la base de que se trata de una novela y no de una elegía o cualquier otro género poético, poner nuestra atención crítica no en el componente lírico de las prosas breves que componen *Platero y yo*, que sin duda existe, sino en lo que de narrativo hay en ellas y que es, a nuestro entender, lo predominante desde la perspectiva estructural.

En última instancia, el objetivo más importante del replanteamiento genérico de obras como esta de J. R. Jiménez no es otro que el que ha conducido a autores como el propio Lauro Zavala a llevar a cabo sus investigaciones: "Lo que está en juego en el estudio de las series de textos breves es el reconocimiento de las posibilidades de lectura que ofrecen las manifestaciones textuales de lo mismo y lo múltiple, en la reformulación de las fronteras entre el todo y las partes. Estas estrategias son las que permiten reconocer las diferencias entre cuentos integrados, novela fragmentaria, minificciones integradas, ciclos de minificción y cuentos dispersos"[496].

Históricamente, *Platero y yo* estuvo influenciada por otras obras precedentes como *Le roman du lièvre* (Mercure de France, París, 1903), del escritor francés Francis Jammes[497], y se circunscribe a un periodo estético en el que se emplearon frecuentemente mecanismos de abreviación, de desintegración y de fragmentación del discurso literario en general y del novelístico en particular. En nuestro país, aparte de J. R. Jiménez, se hicieron eco de esta tendencia otros autores más jóvenes y de mayor vinculación con las vanguardias[498] como, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Antonio Espina o Ernesto Giménez Caballero:

---

[496] Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, p. 17.

[497] Para Jorge Urrutia, Francis Jammes, con obras como *Le roman du lièvre* (traducida al español por Ricardo Baeza en 1910) fue uno de los autores que, en este sentido, más influyó en J. R. Jiménez: "Uno de los relatos poéticos que Jiménez debió de haber leído fue, por ejemplo, *Le roman du lièvre*, publicado en 1903 por Francis Jammes, autor que sabemos conocía profundamente. Jammes era, incluso por carácter y recurrencia a los símbolos naturales, muy semejante al poeta de Moguer. En un libro como *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, de 1898, pudiera radicar el interés de Juan Ramón por los burros. Los burros, porque *Plateros* hubo varios, como sabemos. Pero me refiero al interés literario, claro" (Jorge Urrutia, "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo*", p. 728).

[498] Como bien argumenta María Victoria Utrera Torremocha, "*Platero y yo*, cuyo marco narrativo desvirtúa las convenciones genéricas del poema en prosa, quedaba, por otra parte, totalmente aparte de la vanguardia. Incluso los poemas en prosa del *Diario* acusan un fuerte simbolismo, ya señalado por el propio Juan Ramón, que, si bien guarda en algunos textos cierta relación con el estilo discontinuo y

> Frente al modelo de novela total cultivada magistralmente por Proust, la mayor parte de los prosistas españoles de la época de las Vanguardias se decantaron por un tipo de novelas sumamente fragmentarias, que parecían más bien colecciones de relatos autónomos. En este sentido, cabe destacar a Ramón Gómez de la Serna: naturalmente, la aplicación a muchas de sus novelas de la misma estructura aforística que reciben sus greguerías conlleva esa falta de trama convencional y la fragmentación tan característica de toda su obra. Pero también otros autores contemporáneos, como Pedro Salinas, Antonio Espina o Ernesto Giménez Caballero, entre otros, escribieron novelas que no eran otra cosa que colecciones de relatos[499].

J. R. Jiménez y Gómez de la Serna mantuvieron durante bastante tiempo una intensa relación epistolar y una importante colaboración literaria, pese a que el vínculo propiamente personal nunca llegó a cuajar, como ellos mismos expresaron en distintas ocasiones. Después de los primeros contactos personales, "los dos Ramones siguieron sus caminos separados, dejando más ricas las letras españolas por ese período relativamente corto de sus vidas en que se encontraron y trataron de comprenderse"[500].

En el plano estético, y aunque "la aportación juanramoniana al desarrollo de esta modalidad narrativa [el microrrelato] se inscribe en una estética de época, estando claramente relacionada con esa voluntad iconoclasta y transgresora del Modernismo y la Vanguardia de la que nuestro autor fue plenamente partícipe"[501], lo cierto es que la producción literaria de Gómez de la Serna, autor que se encuentra cronológicamente también a medio camino entre el modernismo y las vanguardias, representa un estadio de creación más cercano a la experimentación vanguardista que la de J. R. Jiménez, tal como podremos comprobar al analizar la propia obra micronarrativa del madrileño.

---

dinámico vanguardista, no llega nunca a adherirse plenamente a su estética" (María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.,* pp. 322-323).

[499] Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", p. 108. Coincidimos con Domingo Ródenas de Moya, no obstante, en que, "sin tener que aceptar, como se ha dicho, que la novela ramoniana es una greguería continuada, sí es evidente que la novela que propone se articula alrededor de un hilo argumental tenue que le permite ir ensartando núcleos de coherencia temática que, amplificados o no en digresiones autónomas, van expandiendo no tanto la acción novelesca cuanto el tema general que cohesiona toda la escritura" (Domingo Ródenas de Moya, "Introducción", en *Prosa del 27. Antología*, Domingo Ródenas de Moya, ed., Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 52). Sirva de ejemplo de ello la novela *El doctor inverosímil* (La Novela de Bolsillo, Madrid, 1914). Véase Antonio del Rey Briones, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Verbum, Madrid, 1992.

[500] Graciela Palau de Nemes, *op. cit.*, p. 175. Tanto J. R. Jiménez como Gómez de la Serna escribieron sus respectivos retratos uno del otro. Véase Juan Ramón Jiménez, "Ramón Gómez de la Serna", en *Españoles de tres mundos*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 105-106; y Ramón Gómez de la Serna, "Juan Ramón Jiménez", en *Retratos contemporáneos*, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 27-71.

[501] Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", p. 115.

IV.- RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: LA ATOMIZACIÓN DE LA ESCRITURA

En el apartado I.3.2 de esta tesis doctoral ya analizamos las semejanzas y diferencias existentes entre las famosas greguerías de Ramón Gómez de la Serna, sobre todo aquellas con cierto grado de narratividad, y los microrrelatos. Sin embargo, dada la enorme diversidad que la producción literaria minificcional de Gómez de la Serna presenta, quizá convenga hacer unas cuantas distinciones más.

La resistencia de Gómez de la Serna a vincular sus textos con los géneros preexistentes, como el aforismo, el ensayo o el cuento –y sin perder de vista que el término *microrrelato* aún no se había inventado– lo condujo al empleo de curiosos nombres, como el de *greguería*[502] o aquellos otros con los que se refería a las prosas mayoritariamente breves contenidas en muchos de sus libros: *capricho*, *disparate*, *gollería*, *trampantojo*…, conceptos que de alguna forma tratará de diferenciar y definir en sus últimos años de vida; por ejemplo, en el "Breve prólogo" de la edición de 1956 de *Caprichos*, del que reproduzco gran parte:

> En esta recopilación y selección, además de muchas cosas inéditas figura el recuento o rezago salvador de algunos "disparates" que merecen salvarse entre los que formaron mi carpeta goyesca de otros tiempos.
>
> Tienen que ser cosas que se le aparezcan a uno, no que uno las haga aparecer.
>
> Esta especie de "disparate" que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen

[502] En el "Prólogo" de su obra *Greguerías*, el cual fue ampliando a través de las sucesivas ediciones del libro, Gómez de la Serna explica el origen de la elección de este término: "Al encontrar el género me di cuenta de que había que buscar una palabra que no fuese reflexiva ni demasiado usada, para bautizarle bien.

Entonces metí la mano en el gran bombo de las palabras, y al azar, que debe ser el bautizador de los mejores hallazgos, saqué una bola…

Era «Greguería» aún en singular pero yo planté esa bolita y tuve un jardín de greguerías. Me quedé con la palabra por lo eufónica y por los secretos que tiene en su sexo.

Greguería, algarabía, gritería confusa. (En los anteriores diccionarios significaba el griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá).

Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas.

Por lo menos no puede caber duda de que he bautizado un género con una palabra que estaba perdida en el diccionario, que no era nombre de nada y que ahora, al ser pronunciada por alguien en un diario, o por un micrófono, hace que resulte aludido yo, que cambié su sentido, que la convertí en lo que no era" (Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a *Greguerías* (1917)", en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado, ed., Tecnos, Madrid, 1988, p. 125).

la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse.

No tiene que ver este libro con los titulados *Gollerías* y *Trampantojos*, que son otra cosa. Este es el libro de lo imaginario puro con algo de absurdo, contando con que lo absurdo no puede ser tonto, ni taimado, ni avieso[503].

A partir de este "Breve prólogo" podría entenderse que Gómez de la Serna clasificó sus caprichos como una "especie de «disparate»", quizá no tanto porque exista entre una y otra modalidad una verdadera relación de jerarquía como por el hecho de que la primera edición de su obra *Disparates* (Calpe, Madrid, 1921) fue anterior al primer libro titulado *Caprichos* (Cuadernos Literarios, Madrid, 1925)[504], aunque también es cierto que tanto en su primer libro de *Greguerías* (Prometeo, Valencia, 1917) como en *Muestrario* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1918) Gómez de la Serna había añadido, respectivamente, secciones como "Intermedio I. Caprichos" e "Intermedio VIII. Más caprichos" y "Nuevos caprichos". Será en 1920 cuando publique varios microrrelatos en la revista *Grecia* bajo el título general de "Disparates", muchos de los cuales pasarían a formar parte del libro de 1921, cuyo prólogo, titulado "Teoría del disparate", por cierto, también es de notable interés[505]. Asimismo, cabe decir, llegados a este punto, que Gómez de la Serna publicó muchos de sus microrrelatos en importantes publicaciones periódicas de la época, tanto en revistas –por ejemplo: *Grecia*, *Ultra*,

[503] Ramón Gómez de la Serna, "Breve prólogo", en *Caprichos*, Espasa-Calpe, 1962 (2ª ed.), p. 11.

[504] No es este libro, ni mucho menos, la primera edición del libro homónimo de 1956. Son dos libros diferentes; ninguno de los textos del primero aparecerá en el segundo. Comenta Alfredo Arias que "este librito de Ramón, primero en titularse *Caprichos*, supone una síntesis de lo que hasta el momento era (y seguiría siendo) su trabajo en la prensa, a excepción de las greguerías y algún reportaje casual" (Alfredo Arias, "Prólogo", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Ramonismo V: Ramonismo / Caprichos / Gollerías / Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías/ Trampantojos (1923-1947)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, p. 45).

[505] "Otro título [*Disparates*] sin historia editorial, ya que nunca pasó de la primera edición de 1921, pero rebosante de historia interna, desde la recopilación de artículos de prensa –en este caso, fundamentalmente desde 1919, de la revista *España*– hasta el vagabundeo de parte del Prólogo y de algún que otro «disparate» a libros posteriores, entre ellos *Caprichos*, de 1956. Hay que poner en cuestión, por lo tanto, lo afirmado por el autor en las páginas introductorias: «No quiero que el lector se encuentre con nada de otro libro en el nuevo», declaración que responde más a una intención que a la realidad. Otra inexactitud que hay que señalar es el empecinamiento de Ramón en citar en su introducción el inexistente libro *Virguerías*, ejemplo característico de su «falsa bibliografía»" (Ioana Zlotescu, "Notas a la edición. *Disparates*", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. V: *Ramonismo III: Libro nuevo / Disparates / Variaciones / El alba (1920-1923)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 1242).Véase Ramón Gómez de la Serna, "Teoría del disparate", en *Disparates* [1921], *Obras completas*, vol. V, pp. 443-447.

Alfar, *Buen Humor* o *España*, en la que, curiosamente, publicó algunas greguerías bajo el título general de "Caprichos"[506]– como en diarios –por ejemplo: *La Tribuna*–[507].

En última instancia, la oposición que señala Gómez de la Serna entre el grupo de disparates y caprichos y el de gollerías y trampantojos probablemente estribe en el grado de ficcionalidad de los textos, tal como sugiere Antonio Rivas al relacionar el segundo grupo con "el intrusismo de un narrador que detiene la acción para reconducirla hacia su particular «ensayismo». Esta modalidad, para la que también creó una versión reducida, la «gollería», aparece en principio con las formas narrativas del «capricho» y adquiere con posterioridad su propia línea editorial en los libros *Gollerías* (1946) y *Trampantojos* (1947), respectivamente"[508].

En cualquier caso, los rasgos propios de cada una de estas modalidades ramonianas de creación literaria nunca fueron descritos claramente por el madrileño, por lo que ha sido la crítica actual la que, en consonancia con el nuevo paradigma de investigación minificcional y las propuestas genéricas que sobre el microrrelato se derivan de él, ha establecido ciertos límites. Destaca, en este sentido, como ya podemos suponer, Antonio Rivas, que en su tesis doctoral profundiza en las características que permiten separar, dentro de la producción microtextual ramoniana, los microrrelatos –que agrupa principalmente bajo el nombre de *caprichos*– y los microensayos –que clasifica en términos generales bajo el marbete de *gollerías*–. Así pues, pese a coincidir en gran medida con Domingo Ródenas de Moya en que, "en efecto, gollerías, disparates, caprichos, trampantojos, fantasmagorías… denominan una clase de microtexto, casi siempre narrativo, que propone una mirada inédita y humorística a algún aspecto, preterido o no, de la experiencia humana desde un ángulo desfamiliarizador y a menudo crítico con la verdad oficial"[509], creemos, con Rivas, que es posible y necesario precisar importantes diferencias entre unas y otras formas; para empezar, como decimos, entre los caprichos (microrrelatos) y las gollerías

[506] Ramón Gómez de la Serna, "Caprichos", *España*, 404, 1924, pp. 22-23.
[507] Véase Francisco Javier Díez de Revenga, "Ramonismo y narrativa del Arte Nuevo (la narrativa breve de Gómez de la Serna en las revistas de vanguardia", *Salina*, 18, 2004, pp. 171-180. Véase también otra versión del artículo en Francisco Javier Díez de Revenga, "Ramonismo", *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Devenir, Madrid, 2005, pp. 51-74. Más específicos al respecto son los trabajos de Luis López Molina: "Relatos ramonianos en la *Revista de Occidente*", en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. IV, Gredos, Madrid, 1987, pp. 83-93; "Ramón en *La esfera*", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIII, 4, 1997, pp. 527-551; y "Gómez de la Serna en *La Estafeta Literaria*", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Tabaoda*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 569-577.
[508] Antonio Rivas, "Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los «caprichos» de Gómez de la Serna", *Ínsula*, 741, 2008, p. 20.
[509] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 98.

(microensayos), los cuales, junto con las greguerías, integran "la tríada de los «géneros nuevos» [del «ramonismo»]", según propone dicho investigador:

> La "gollería", por su parte, se ha entendido como una expansión continuada de la escritura greguerística, esto es, como producto de la acumulación de greguerías en torno a un mismo núcleo semántico. De este modo, resulta difícil desgajar una forma de la otra, puesto que se puede entender la segunda como un desarrollo de la primera. Con todo, la "gollería" posee otros aspectos que hacen necesaria la matización de este juicio, pues, si bien es cierto que la "gollería", como la prosa en general de Ramón Gómez de la Serna, acusa la infiltración de la versión sintética de la greguería, su configuración presenta una mayor semejanza con la primera versión de la greguería, esto es, la greguería discursiva. De hecho, en algunos casos estas dos formas podrían amalgamarse, al comprobarse que la única diferencia podría limitarse a la simple adición del paratexto título.
>
> Más fácil, en principio, se antoja el deslinde entre los "caprichos" y las otras dos variantes. Tanto Luis López Molina como César Nicolás han señalado cuáles son los rasgos que permiten diferenciarlos: la narratividad y el planteamiento de un mundo ficcional, lo que se opondría a la configuración descriptiva o ensayística y al mundo referencial que acogerían greguerías y "gollerías". Tales características estructurales y ontológicas nos llevan a asociar el "capricho" con el género cuento, del que se diferenciaría por su, en principio, más acusada brevedad[510].

No obstante, como también se extrae del trabajo de Antonio Rivas, ni todos los microtextos que Gómez de la Serna denominó "greguerías" respondían invariablemente a un mismo patrón, ni todos los que definió como "gollerías" y "caprichos" eran siempre microensayos y microrrelatos respectivamente. Se deduce de esto, por tanto, que la distinción entre unos microtextos ramonianos y otros y su consiguiente clasificación genérica deben basarse no en los nombres que recibieron por parte del madrileño, sino en las inherentes características de los mismos. En este sentido, nos dedicaremos nosotros exclusivamente al análisis de aquellos microtextos literarios en los que el grado de concisión, de narratividad y de ficcionalidad que empleó Gómez de la Serna para componerlos dio como resultado sus microrrelatos, los haya llamado de una u otra manera nuestro autor.

---

[510] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, tesis doctoral inédita, Irene Andres-Suárez, dir., Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel, 2009, p. 67.

De la discriminación entre estos tipos de microtextos ramonianos tuvo que encargarse Luis López Molina para la elaboración de la antología titulada *Disparates y otros caprichos*, compuesta por una muestra más que representativa de la producción micronarrativa de Gómez de la Serna. Salvo por unos cuantos microtextos que el propio editor indica[511], lo que encontramos en ella son microrrelatos, extraídos todos ellos de algunos de los libros de carácter misceláneo más importantes del madrileño, esto es: del "Intermedio I. Caprichos" e "Intermedio VIII. Más caprichos" de *Greguerías* (Prometeo, Valencia, 1917); de "Nuevos caprichos" de *Muestrario* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1918); de *Libro nuevo* (Imprenta Mesón de Paños, Madrid, 1920); de *Disparates* (Calpe, Madrid, 1921); de *Variaciones (1ª serie)* (Atenea, Madrid, 1922); de *Ramonismo* (Calpe, Madrid, 1923); de "Otras cosas" de *El alba y otras cosas* (Calleja, Madrid, 1923); de *Gollerías* (Sempere, Valencia, 1926); de "Otras fantasmagorías" de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (Ediciones del Árbol, Madrid, 1935); y de *Caprichos* (AHR, Barcelona, 1956), el único libro posterior a 1939 que López Molina utiliza y que, por consiguiente, sólo trataremos sucintamente en nuestro último capítulo.

Básicamente, serán estos microrrelatos los que también compondrán nuestro corpus de estudio y los que nos permitirán relacionar la producción micronarrativa de Gómez de la Serna con lo que se puede definir como un proceso general de atomización de su escritura y situarla, al mismo tiempo, dentro del proyecto creativo que se conoce como "ramonismo". Por otro lado, observaremos cómo elementos como la intertextualidad, la fantasía o el humorismo, presentes en el conjunto de la obra ramoniana, tuvieron una especial conexión con el cultivo de sus microrrelatos, tanto desde el punto de vista del contenido, al condicionar la selección de temas, motivos y recursos literarios, como de la forma, al influir sobre la abreviación de los textos.

[511] "En algunos casos, muy pocos, he sacrificado la narratividad para dar cabida a algún «texto» (ya no relato, al ser poco o nada narrativo) brevísimo que condensaba al máximo uno u otro aspecto de lo ramoniano" (Luis López Molina, "Introducción", p. 36). Se refiere el autor a textos como, por ejemplo, "Las lentas carretas" o "Novelas", de *Libro nuevo*, "El inocente", de *Muestrario*, "El dueño del reloj de sol", de *Gollerías*, o "Escena del Terror", de *Greguerías*.

IV.1.- EL RAMONISMO: SUBTERFUGIO DE MICRORRELATOS

A pesar de su tremenda singularidad, estos microrrelatos que Gómez de la Serna publicó entre los años 1917, con *Greguerías*, y 1935, con *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, no se encontraban aislados dentro del conjunto de su producción literaria, sino que formaban parte de un innovador proyecto estético y literario en el que valores como la concisión pasaban a ocupar un papel predominante y el cual podemos relacionar con el concepto de 'ramonismo', sobre el que se han desarrollado diversas teorías y definiciones. Este término, "sin duda inventado por el propio autor"[512], sirvió, en principio, como título de las secciones que revistas de la época como, por ejemplo, *Grecia*, *Horizonte*, *Ultra* o *Reflector*, reservaban para Gómez de la Serna, y en las que publicó, entre otros géneros, muchos microrrelatos. Asimismo, fue el título de uno de sus libros misceláneos: *Ramonismo*[513] y, lo que es más importante aún, el término con el que Gómez de la Serna dio nombre a lo que sería el movimiento literario encabezado, por supuesto, por él mismo. Así lo hizo en el "Prólogo" a *Ismos* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1931), que Víctor García de la Concha ha definido como un "verdadero manifiesto personal"[514]:

> Lo que yo llamo "Ramonismo" anduvo cruzando sus fuegos con todos los atisbos, y en España mantuve siempre la posición impar en mi tugurio de imparidades; pero he dejado fuera ese capítulo por verdadera modestia y porque en mi amplia autobiografía, que publicará la editorial La Nave, irá mi estética y mi persona en conjunto de minucias pintorescas que harán perdonar esa tiesa vanidad que pudiera haber en el recuento de las propias hazañas[515].

---

[512] Francisco Javier Díez de Revenga, "Ramonismo y narrativa del Arte Nuevo (la narrativa breve de Gómez de la Serna en las revistas de vanguardia", p. 171.

[513] "El término «ramonismo» tiene su origen en la acuñación autovindicativa e irónica del propio autor. De hecho, sirvió de título a un volumen misceláneo en 1923, en cuya advertencia preliminar el autor declaraba haber dado «fuerte expresión a las cosas para oponer mi *ismo* a todos los *ismos*». Con esta fórmula, por tanto, pretendía distanciarse de los programas de cualquier movimiento de vanguardia, e instaurar una equivalencia entre persona y obra que subrayara ante todo originalidad, preeminencia y adanismo" (Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, pp. 52-53).

[514] Víctor García de la Concha, "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de Investigación Filológica*, III, 1-2, 1977, p. 82. El título de este trabajo de Víctor García de la Concha es copia del que llevaba el de Melchor Fernández Almagro publicado en *España*, 362, 1923, pp. 182-183. Este mismo número de *España* integra, por cierto, la sección ramoniana "Capricho", en la que Gómez de la Serna publicó un microrrelato titulado "El terrible entrevistador".

[515] Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo", en *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931, p. 8.

A lo largo del tiempo, no obstante, gracias al propio Gómez de la Serna y a muchos de los investigadores y críticos dedicados a su obra, los límites del significado del concepto se fueron precisando cada vez más.

Ioana Zlotescu nos explica que es en los escritos del mismo Gómez de la Serna posteriores al "Prólogo" de *Ismos* donde podemos encontrar las primeras claves que han permitido la paulatina restricción del ámbito de la obra del madrileño que abarcaría el ramonismo. Esencialmente, este estaría conformado por aquellos "nuevos géneros", "libros nuevos" y "libros inclasificables" de los que habló Gómez de la Serna en distintos lugares y momentos, como, por ejemplo, en la primera "Proclama de Pombo" (1915), incluida luego en su libro *Pombo* (Imprenta Mesón de Paños, Madrid, 1918), en el "Aviso" a su *Libro nuevo* (1920) o en el "Preámbulo" de su malogrado proyecto de *Obras completas* (AHR, Barcelona, vol. I, 1956, vol. II, 1957). "Para resumir, y antes de entrar en más pormenores del espacio literario del «Ramonismo», queda establecido que sus dos vertientes son, de un lado, los escritos que según el autor se deberían considerar como exponentes de «nuevos géneros», y de otro lado, los «libros inclasificables», innovadores no solamente en el tema insólito elegido (por ejemplo, *Senos*), sino también en lo que concierne a su estructura"[516].

De este modo, dentro de lo que Zlotescu llama "el espacio literario del *ramonismo*", entrarían las greguerías, los libros monográficos o monotemáticos (como, por ejemplo, *El Rastro*, *El circo* o *Senos*) y los contenidos de los libros de carácter misceláneo (como, por ejemplo, *Muestrario*, *Libro nuevo* o *Disparates*)[517]. Aparte de los planteamientos de Gómez de la Serna, Zlotescu se sirve, para establecer esta clasificación, de la propuesta defendida por Luis S. Granjel en su obra *Retrato de Ramón*, de 1963[518]. Su idea de lo que es el ramonismo es bastante más específica que, al

[516] Ioana Zlotescu, "Preámbulo al espacio literario del «Ramonismo»", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. III: *Ramonismo I: El Rastro / El circo / Senos (1914-1917)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 18.

[517] Las obras que según Ioana Zlotescu pertenecen a este espacio literario del ramonismo del que hablamos son, por tanto, las siguientes: *El Rastro*, *El circo*, *Senos* (en el volumen III de las *Obras completas*: *Ramonismo I*), *Greguerías*, *Muestrario* (en el volumen IV de las *Obras completas*: *Ramonismo II*), *Libro nuevo*, *Disparates*, *Variaciones*, *El alba y otras cosas* (en el volumen V de las *Obras completas*: *Ramonismo III*), *Pombo*, *La sagrada Cripta de Pombo* (en el volumen VI de las *Obras completas*: *Ramonismo IV*), *Ramonismo*, *Caprichos*, *Gollerías*, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, *Trampantojos* (en el volumen VII de las *Obras completas*: *Ramonismo V*) y otras *Greguerías*, las compuestas entre 1927 y 1962 (en el volumen VIII de las *Obras completas*: *Ramonismo VI*).

[518] "La etapa de aprendizaje literario la concluye Ramón Gómez de la Serna hacia 1914, cuando la Casa Prometeo de Valencia edita su libro *El Rastro*; a partir de esa fecha, y en la década que a tal año sigue, Ramón, en posesión ya de todos sus recursos de escritor, ayudándole un estilo muy personal y una orientación ideológica asimismo original, vive la época de más copiosa producción libresca publicando

menos, la que han propugnado otros autores, como, pongamos por caso, Gaspar Gómez de la Serna, en cuya obra *Ramón (obra y vida)*, publicada el mismo año que la de Granjel, implantaba una frontera cronológica en la trayectoria del escritor madrileño que separaba el "pre-Ramón", que abarcaría los escritos de su etapa de formación, del "ramonismo", que englobaría la producción literaria de su etapa de madurez y que el crítico enmarca dentro del arte de entreguerras o de las vanguardias históricas[519].

La teoría formulada por Luis López Molina en varios de sus trabajos, sin embargo, da un paso más allá en el camino hacia la especialización semántica del concepto de 'ramonismo'. En su opinión, aun aceptando el indiscutible personalismo y la ingente originalidad de la obra de Gómez de la Serna[520], debería manejarse una acepción del concepto mucho más reducida, que comprendería, únicamente, los libros misceláneos, esto es, aquellos que en su interior albergaban distintos géneros, entre ellos, el del microrrelato. Desde este punto de vista, el ramonismo no es ni un movimiento estético encabezado por el madrileño –igual que tampoco fueron movimientos independientes, por poner algunos ejemplos, ni el "apollinerismo", ni el "picassismo", ni el "charlotismo", de los que también habló Gómez de la Serna en *Ismos*–, ni todo el conjunto de su obra, ni una etapa determinada dentro de su trayectoria

---

algunas de sus obras más representativas. De ellas deslindaré un cierto número de libros, de no fácil catalogación, a los que caracteriza una inédita manera de expresarse, la «greguería», y un nuevo modo de acercamiento a la realidad, al mundo de las cosas; para este grupo de obras y para las que semejantes a estas escribió en fechas ulteriores al período que antes delimité, el rótulo que mejor les conviene, utilizado ya por el autor para titular uno de tales libros, es el de «ramonismo»" (Luis S. Granjel, "Ramonismo", en *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 171).

[519] "Bastará ahora con remitirnos a los años de formación del escritor y a lo que he llamado los *principios fundamentales* del *pre-Ramón*, para recordar cómo se iban alineando anticipadamente allí no pocos de los elementos básicos de lo que iba a ser la *literatura de vanguardia*: la capacidad subversiva, el arbitrario informalismo, la erección de la realidad artística como forma autónoma de realidad, la utilización de otras vías que la inteligencia discursiva y lógica para la creación artística, la dinamicidad expresivista, la instantaneidad espontánea, etc.

Sin embargo, hay que dirigirse ahora hacia algunas precisiones necesarias. En primer lugar, todo eso que es materia común está desde el principio en el *ismo* que es el *ramonismo*; pero está de su peculiar manera, quiero decir, condicionado esencialmente a algo previo y absolutamente genuino que es la naturaleza misma de la experiencia creadora de Ramón. Ella elimina del *ramonismo* otros precipitados del arte de vanguardia y produce su aportación original, su *novedad* en el mundo nuevo de los *ismos*" (Gaspar Gómez de la Serna, "Su propio *ismo*", en *Ramón (obra y vida)*, Taurus, Madrid, 1963, pp. 108-109).

[520] Decía Pedro Salinas al respecto, contextualizando la obra del madrileño dentro del panorama de la literatura española de las primeras décadas del siglo XX, que "Ramón es un caso aislado en nuestras letras, es uno de esos casos de escritores «adánicos», conforme a la significación que da a esta palabra Ortega y Gasset. Demasiado joven para contarse en las filas del «98», demasiada temprana su producción para unirla a la de otros grupos que como tales se han definido posteriormente, Ramón se alza él solo, envuelto en sus caprichos y genialidades de temperamento, con inequívoca silueta. No depende inmediatamente de ninguna obra anterior; no crea una tendencia literaria en pos suyo, aunque su influencia difusa haya sido muy grande" (Pedro Salinas, "Escorzo de Ramón" (1935), en *Literatura española. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1970, p. 153).

artística, ni siquiera exactamente el espacio aquel que ocupan sus greguerías, sus libros monográficos y sus libros misceláneos, sino sólo el que dominan estos últimos. Así pues, es en estos libros misceláneos donde, según Luis López Molina, Gómez de la Serna exhibe con mayor claridad sus ansias de experimentación con los géneros literarios:

> Parece preferible reservar el término ramonismo para designar la serie de libros misceláneos donde se recogen, como componentes básicos, tres tipos de textos, muchos de ellos aparecidos antes en periódicos y revistas: a) observaciones sueltas; b) apuntes imaginativos; c) relatos brevísimos. Dichos libros, aunque obedezcan un imperativo práctico no declarado (de ahí que quepa hablar de subterfugio), alcanzan una entidad genérica, o al menos subgenérica, independiente. Si han influido, poco o mucho, en los escritores posteriores requeriría una pesquisa especial. Desde la perspectiva de este seminario, cabe ver en ellos un ejemplo, más que anecdótico, de la disolución y reorganización de los géneros operada por las vanguardias y por la acción personal de Ramón[521].

Aun creyendo en la necesidad y la eficacia de especificar la significación del concepto, estamos lejos, no obstante, de concebir el ramonismo y estos libros misceláneos con los que se identificaría como un género o subgénero literario inventado por Gómez de la Serna, como parece hacer Luis López Molina al referirse a nuestro escritor como "creador y representante único de un género designado con su nombre de pila y título de uno de sus libros: «ramonismo»"[522].

Entendemos nosotros el ramonismo, en cambio, como el innovador proyecto estético y literario ideado por Gómez de la Serna a raíz del cual, entre otras cosas, cultivó de manera incesante la microtextualidad, convirtiéndose esta, sin duda, en uno de los aspectos más importantes de dicho proyecto. Asimismo, hay que advertir, por un

---

[521] Luis López Molina, "El ramonismo: género y subterfugio", en Irene Andres-Suárez, ed., *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Verbum, Madrid, 1998, p. 47. Al hablar de ramonismo, Luis López Molina se refiere, básicamente, a catorce colecciones que integran un total de más de dos mil microtextos y, entre ellos, alrededor de setecientos microrrelatos. Estas catorce colecciones a las que aludimos son: "Intermedios", de *Greguerías* (1917), "Nuevos caprichos" y "Variaciones", incluidas ambas en *Muestrario* (1918), *Libro nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *Variaciones (1ª serie)* (1922), "Otras cosas", de *El alba y otras cosas* (1923), "Variaciones A", de *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* (1925), *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926), "Otras fantasmagorías", de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), *Gollerías* (1946), *Trampantojos* (1947) y *Caprichos* (1956). Entrarían dentro del ramonismo, además, otros textos del mismo tipo pero publicados en prensa y no recogidos en libro.

[522] *Ib.*, p. 39.

lado, que, dentro de la práctica ramoniana de la microtextualidad, destacan las greguerías, los microensayos y los microrrelatos, y que, por otro, y en esto coincidimos con Luis López Molina, tanto unos como otros microtextos encontraron una especial cabida en los denominados libros misceláneos. En esta línea de interpretación se sitúa Antonio Rivas, conocedor de todas las teorías acerca del ramonismo, pero seguidor, más bien, de la que Ioana Zlotescu ha venido aplicando. En última instancia, Rivas se muestra partidario de asociar el ramonismo con la creación y el cultivo de géneros nuevos por parte del escritor madrileño:

> El repaso de las aportaciones de Gómez de la Serna en los distintos géneros nos ha mostrado la actitud inconformista con la que acometía cada una de las formas que le prestaba la tradición sobre las que imprimía su intransferible sello personal. Precisamente del afán por individualizar su literatura, de hacerla indisoluble de su propia personalidad, Gómez de la Serna se propuso no ya remozar las convenciones que regían los géneros, sino idear nuevas formas que ampliaran el panorama literario. Los primeros textos de esta índole aparecieron por primera vez en el libro *Greguerías* (1917). Este volumen inaugura una larga lista de libros misceláneos en los que predomina, entre otras modalidades, el microtexto. Todos estos libros forman parte de lo que se viene conociendo bajo el marbete de "ramonismo". El uso del fragmento y la desautomatización de la visión de la realidad, la búsqueda de nuevas relaciones entre el ser y las cosas serían las características básicas de los "géneros nuevos" que Gómez de la Serna inaugura en esta serie de volúmenes.
>
> Entre estos géneros se encontraría la greguería, esa frase ingeniosa, sorprendente, que entroniza la imagen vanguardista. A este hallazgo expresivo debe Gómez de la Serna gran parte de su fama y de su repercusión en la historia literaria. El resto de microtextos que ensaya el "ramonismo" se dividen en dos líneas básicas: las gollerías (fragmentos descriptivos) y los caprichos (o disparates) de carácter narrativo. Ambas modalidades aparecen mezcladas en los primeros libros del "ramonismo": como *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1919), *Libro nuevo* (1919), o *Gollerías* (1926). Posteriormente a cada una de las variantes se le reserva un espacio editorial. Así, los apuntes ensayísticos o las descripciones aparecen en libros como *Trampantojos* (1947) y las historias mínimas, por su parte, en volúmenes como *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) o *Caprichos* (1956)[523].

[523] Antonio Rivas, "Ramón Gómez de la Serna: una lectura de sus «géneros nuevos»", *Aula de español*, 7, 2006, pp. 39-40.

El gusto ramoniano por lo fragmentario y lo breve y su conjugación con lo narrativo bastante se ha estudiado a estas alturas. Lo que quizá no se haya prestado a un análisis tan exhaustivo es la concepción teórica que el mismo escritor madrileño tenía del fenómeno. Especialistas como Luis López Molina plantean que hablamos de "una dimensión de la que, por cierto, no parece haber tenido conciencia teórica pero cuyo interés de conjunto me parece evidente"[524]. Según esto, Gómez de la Serna no habría dejado constancia suficiente por escrito de su pensamiento en torno a su propia obra micronarrativa o, por lo menos, no tanto como Juan Ramón Jiménez. Nada realmente significativo en relación con dicha producción se derivaría, siguiendo al mismo investigador, ni de ensayos como *Ismos* –donde se incluye un capítulo dedicado al "Novelismo"[525]–, ni de los prólogos a sus obras, ni de cualquier otro tipo de documento. Uno de los aspectos que demuestran, sin embargo, la conciencia genérica que paulatinamente fue adquiriendo Gómez de la Serna es el hecho, indicado en la cita de arriba por Antonio Rivas, de que a lo largo del tiempo este fuese discriminando entre unas y otras composiciones y reagrupándolas bajo distintos marbetes y en diferentes libros teniendo en cuenta sus características internas.

En nuestra opinión, aunque es verdad que no existe ningún ensayo en el que Gómez de la Serna analice exclusivamente y por extenso la cuestión, sí que podemos extraer de varios de sus trabajos críticos relevantes ideas al respecto. Sin ir más lejos, en su "Prólogo" a *Greguerías*, con las que entraba de lleno en la estética del arte nuevo y gracias a las cuales recibió el calificativo de "micrómano"[526], llevó a cabo importantes reflexiones en torno a lo que podemos definir como la atomización de la escritura, es decir, el proceso conducente, por una parte, a fragmentar los grandes discursos, dado que el propio mundo, la realidad, comenzaba a captarse también como algo fragmentario, de ahí, por ejemplo, el tipo de novelas que Gómez de la Serna compuso ("reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia"[527]), y, por otra parte, a abreviarlos, o sea, a tomar la concisión como método de creación literaria, puesto que

[524] Luis López Molina, "Introducción", p. 36.
[525] Ramón Gómez de la Serna, "Novelismo", en *Ismos*, ed. cit., pp. 351-357.
[526] "Los críticos las han definido [a las greguerías] de todas las maneras, y hasta se las ha llamado *poesía en obleas*, título que no me desagrada, porque el mayor simbolismo de cesión divina está resumido en la oblea Hostial, y también las han llamado *filosofía bailable*, *huevo de Colón*, *policromía del sentido natural*, *similitud alterada*, *burbujismo*, *microidea*, llamándome a mí «micrómano» y llegando a decir el escritor argentino Walter Devoto que «las greguerías nacen de los huevos que ponen las pajaritas de papel»" (Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a *Greguerías* (1917)", pp. 145-146).
[527] *Ib.*, p. 139.

no sólo la nueva estética, sino la propia vida moderna así parecía exigirlo, de ahí, por ejemplo, la producción de microrrelatos por el escritor madrileño, en su intento de reducir las narraciones hasta sus elementos esenciales ("la literatura se vuelve atómica por la misma razón por la que toda la curiosidad de la vida científica palpita alrededor del átomo, abandonadas más amplias abstracciones, buscando el secreto de la creación en el misterio del átomo"[528]). En términos generales, y así lo preconiza Gómez de la Serna en este mismo prólogo, "la prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria"[529].

Otro de los trabajos que interesa destacar aquí es "Teoría del disparate", que sirvió de prólogo a su libro *Disparates* (1921). En él, Gómez de la Serna incide en la idea de que las exigencias formales y de contenido que la correcta práctica de la microtextualidad impone son iguales o mayores que las que rigen la creación de textos de más larga extensión: "¡Cuidado!... El disparate tiene límites, leyes, aticismos y certezas tan ciertas como el acierto. La misma austeridad de expresión, el mismo ceñirse a algún concepto, la misma lógica en el emplazamiento de la composición"[530]. En este sentido, defiende que su obra micronarrativa encierra mayores dificultades, tanto en su creación como en su recepción, que, por ejemplo, la novela, al menos que la de corte realista:

> Lo que es fácil aunque interese, aunque divierta, aunque resulte muy ingeniosa, es la otra literatura, la que posee cierta lógica y cierto anodinismo. Lo más fácil de todo es hacer una novela (la acepción de esta facilidad es la buena acepción, la de producir una buena novela, no la de escribirla, porque eso lo pueden hacer muchos, todos esos que intentan repetidamente ser novelistas y nunca lo son, porque no lo aprecian así los que lo tienen que apreciar, que son los escritores).
>
> Lo terrible, lo difícil, lo sangriento es encontrar el disparate con cierta hechura humana de disparate, con la lógica concentrada de los disparates, con su singularidad correspondiente[531].

Un estudio en profundidad sobre los que Luis López Molina ha llamado "relatos de ideario" desvelaría que existen otras fuentes, aparte de sus trabajos críticos, en las

[528] *Ib.*
[529] *Ib.*, p. 126.
[530] Ramón Gómez de la Serna, "Teoría del disparate", p. 444.
[531] *Ib.*, p. 445.

que Gómez de la Serna mostró su pensamiento, si bien no específicamente sobre la microtextualidad y su vertiente micronarrativa, sí acerca del contexto estético e ideológico en el que estas se gestaron:

> Respecto de la amplitud enorme de su obra los textos teóricos de Ramón son escasos. Llamo teóricos a aquellos en que el autor –aunque no se sirva del lenguaje abstracto ni se preocupe de darles una distribución rigurosa– reflexiona sobre la condición humana, incluida la suya propia, y sobre el arte, literario y pictórico, al que lo sacrificó todo. Precisamente por no gustarle la expresión abstracta, o no sentirse dotado para ella, recurre al relato como soporte o trampolín de su pensamiento[532].

Dentro de este grupo de relatos de ideario estarían los denominados por este mismo investigador como "relatos de manifiesto", los cuales "son inseparables del esfuerzo ramoniano por justificar novedades en las que él mismo y otros artistas afines se hallaban comprometidos"[533]. Muchos de estos relatos de manifiesto deben ser clasificados genéricamente como microrrelatos[534]; entre ellos destacan los incorporados por Luis López Molina a la antología *Disparates y otros caprichos*, como, por poner un caso, "El ejemplo de las hormigas" (de *Gollerías*, 1926), microrrelato de corte fabulístico en el que la crítica social y literaria parecen fundirse, pues Gómez de la Serna vierte simbólicamente en él –inventando una historia sobre el origen de las hormigas como especie animal– su postura con respecto a la necesidad para la vida y el arte de valores como la absurdidad y la rebeldía, frente al orden y la disciplina:

EL EJEMPLO DE LAS HORMIGAS

> Las hormigas fueron un pueblo de sabios que llegaron a la superhombría. Al principio, fueron del tamaño de los hombres y eran ultravertebradas.

---

[532] Luis López Molina, "Introducción", p. 28.
[533] *Ib.*, p. 11.
[534] El propio Luis López Molina distingue tres tipos de relatos ramonianos atendiendo a su grado de concisión: los cuentos –de entre quince y veinticinco páginas aproximadamente y reunidos en colecciones como *La malicia de las acacias* (Sempere, Valencia, 1924), *El dueño del átomo* (Historia Nueva, Madrid, 1928) o *La hiperestésica* (Ulises, Madrid / Buenos Aires, 1931)–, los cuentos breves –de entre tres y cuatro páginas aproximadamente y que aparecieron fundamentalmente en publicaciones periódicas de la época– y los microrrelatos –desde aquellos de unas pocas líneas de texto hasta los de una página y media, recogidos tanto en publicaciones periódicas como en sus libros misceláneos– (Luis López Molina, "El ramonismo: género y subterfugio", pp. 45-46).

Pero tanto se ordenaron, se disciplinaron y regularon perfectamente su vida, que se volvieron un pueblo pequeño y rutinario.

La muerte de la absurdidad, de la rebeldía, de la negación arbitraria, de la pereza extraordinaria y del exceso entusiasta, las disminuyó hasta ser ese pueblo visto al microscopio que son[535].

En cualquier caso, haya teorizado Gómez de la Serna más o menos sobre la micronarrativa, se trata, en la práctica, de uno de los más relevantes e incuestionables modelos en el desarrollo del microrrelato hispánico, realidad histórica en la que ha insistido, entre otros muchos, el polifacético Antonio Fernández Molina al hablar del género: "Se ha despertado ahora un interés por una forma de expresión que estaba dormida y a la que no se le había hecho ningún caso. Es algo que viene con algo de retraso, y que creo que tenía que haber sucedido antes, sobre todo cuando en España tenemos la gran aportación de Gómez de la Serna"[536].

Dentro de esta gran aportación ramoniana se incluye, como veremos a continuación, la aplicación de las "tres estrategias para reducir el microrrelato a su mínima expresión: la intertextualidad, lo fantástico y el humor"[537], sobre las que ha indagado Irene Andres-Suárez.

IV.2.- MICRORRELATOS E INTERTEXTUALIDAD

Cabe recordar, para empezar, que, tal y como hace Irene Andres-Suárez, nosotros manejamos una amplia significación del concepto de 'intertextualidad', eludiendo la distinción establecida por Gérard Genette entre este y el de 'hipertextualidad' y, por consiguiente, integrando este último fenómeno dentro de los límites que el primero abarca[538].

Así interpretada, la intertextualidad, tanto temática como formalmente, o sea, tanto con respecto a los temas y los contenidos de los textos como a los géneros preexistentes y las técnicas en los que se basa su desarrollo, cumpliría tres objetivos: "1) Someter los motivos literarios y los moldes genéricos de la tradición canónica a una reelaboración novedosa con el propósito de desautomatizarlos y suscitar la reflexión del

[535] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, p. 152.
[536] José Luis Calvo Carrilla, "Entrevista a Antonio Fernández Molina", *Quimera*, 255-256, 2005, p. 82.
[537] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 79.
[538] Véase *supra*, nota al pie 168.

lector, 2) establecer con dicho patrimonio canónico una relación dialógica, ya sea de enaltecimiento o de censura, y 3) llevar la astringencia textual y lingüística hasta sus últimas consecuencias"[539].

En el caso concreto de los microrrelatos intertextuales de Gómez de la Serna, puede mantenerse que tienen lugar estas tres funciones, en coherencia con su innovador proyecto estético y literario que llamamos ramonismo, opuesto, por una lado, al conservadurismo en torno al cultivo y la teorización sobre la literatura en general y sobre los géneros literarios en particular y favorable, por otro, a la atomización de la escritura, cuya práctica conduce, por separado, a la fragmentación de los discursos en sus mínimas unidades de sentido –como ocurre, por ejemplo, con las novelas fragmentarias– y a la concisión de los mismos en la búsqueda de la esencialidad de sus mensajes –como sucede, por ejemplo, en los microrrelatos–. En definitiva, si la intertextualidad puede ayudar a los escritores a aumentar el grado de concisión de sus relatos es porque

> al apelar a los referentes culturales del lector –a su biblioteca cognitiva–, logran reducir su texto a la mínima expresión, sabiendo de antemano que en el otro extremo de la cadena el lector va a completar su trabajo. Pero, para que esto funcione, el escritor y el lector tienen que compartir el mismo patrimonio cultural, mitos, historia, referentes literarios y hasta religión o, al menos conocerlos; de otro modo, no podrá el lector llenar los vacíos de información de unos textos de estas características y, por lo tanto, tampoco podrá entenderlos ni apreciarlos[540].

Como apuntamos antes, las dos vías mediante las que puede producirse la intertextualidad literaria son, en la terminología de Irene Andres-Suárez, la temática y la formal. La primera de ellas es la que pone en contacto argumental a un texto con, fundamentalmente, escenas y personajes paradigmáticos de la literatura universal, de la mitología clásica o bíblica y de la historia. La segunda de ellas, por su parte, es la que entabla conexiones estructurales entre unos géneros y otros, es decir, la que "permite a los escritores apropiarse de los moldes de esa misma tradición y someterlos a una reescritura novedosa"[541]. Lo que tienen en común estas dos modalidades es que en ambas

[539] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 81-82.
[540] *Ib.*, p. 104.
[541] *Ib.*, p. 89.

el juego intertextual siempre constituye un ejercicio de resignificación de elementos de orden cultural, histórico y literario y que, por libre o velado que sea, expresa una relación de enaltecimiento, de admiración, o bien de censura respecto del modelo, en cuyo caso, la parodia es el recurso más utilizado, pero, sea cual sea la lectura estética que se haga de la tradición, el resultado siempre será un producto literario nuevo y constituirá una mirada diferente sobre la realidad[542].

En la obra micronarrativa de Gómez de la Serna estarían representadas las tres vertientes de creación intertextual de tipo temático de las que habla Irene Andres-Suárez, es decir, que entre los microrrelatos del escritor madrileño podemos encontrar aquellos que hallan su inspiración en el propio universo literario, aquellos que beben de las fuentes mitológicas, legendarias y bíblicas y aquellos otros que extraen sus referentes de la historia de la humanidad.

Dentro del primer grupo podrían entrar microrrelatos como, por ejemplo, los que comenta Antonio Rivas en uno de sus trabajos: "La mano" (de "Intermedio I. Caprichos", en *Greguerías*, 1917) y "Por fin el crimen perfecto" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935), ambos, además, vinculados a la intertextualidad formal a través de la refundición del subgénero narrativo de lo policial o lo detectivesco, sobre lo que hablaremos luego. En este último microrrelato, "el protagonista establece así un diálogo con Poe y su «Crimen de la rue de Morgue», obra maestra que el personaje pretende superar con su propio suicidio"[543], mientras que, en el primero, el escritor madrileño recupera el motivo literario que había empleado Maupassant en algunos de sus cuentos, como, por ejemplo, "La Main d'échorché" o, principalmente, "La Main", "ya que este relato [el de Gómez de la Serna] tiene un planteamiento parecido –se inicia con la escena de un crimen al parecer irresoluble–, está protagonizado por un juez y, como en este cuento, se describe la mano como una «araña»"[544]:

[542] *Ib.*, pp. 104-105.
[543] Antonio Rivas, "Ramón Gómez de la Serna: una lectura de sus «géneros nuevos»", p. 44.
[544] *Ib.*, nota al pie 29, p. 43. Véase Guy de Maupassant, "La mano", en *El Horla y otros cuentos fantásticos*, Esther Benítez, trad., Alianza, Madrid, 1991, pp. 68-75.

LA MANO

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado.

Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino.

La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había *mirado*, las había *visto*, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto.

Llena de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos la agarraron de un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte.

¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano?

Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darla la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: "Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el Hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia"[545].

A pesar de que no parece pensar lo mismo Antonio Rivas, en nuestra opinión, y aun aceptando que estos microrrelatos están elaborados a partir de un proceso de intertextualidad temática, también habría que anotar que se trata de dos exponentes de su nivel más básico o primario de ejecución, consistente en la simple cita, alusión o referencia a un texto anterior (explícita como ocurre en "Por fin el crimen perfecto" con respecto a "Crimen de la rue de Morgue" o implícita como sucede en "La mano" en relación con "Le Main"), como, por cierto, así de reducido entendía Gérard Genette el concepto de 'intertextualidad'[546]. Queremos decir con esto que, para pasar a un nivel más profundo de intertextualidad, al de la reescritura de dichos textos precedentes,

[545] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, pp. 57-58.

[546] Por su parte, un teórico como José Enrique Martínez Fernández prefiere hablar en estos casos de "intertextualidad externa endoliteraria": "Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores; a efectos prácticos hablaré de *intertextualidad*. Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor; a efectos prácticos le llamaré *intratextualidad*. La intertextualidad (externa) será *endoliteraria* o *exoliteraria* según la naturaleza del subtexto. La intertextualidad endoliteraria la reducimos a cita y alusión, que pueden ser explícitas (marcadas o no). Mayor conflicto puede presentar la intertextualidad exoliteraria" (José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 167).

Gómez de la Serna debería haber ofrecido en estos microrrelatos verdaderamente "otra versión de la historia"[547], es decir, haber compuesto dos nuevos relatos pero empleando, para empezar, exactamente a los mismos personajes de los anteriores, aunque luego los ubicase en contextos espacio-temporales distintos de los originales y los hiciese afrontar con sus acciones situaciones diferentes.

Así lo hace el madrileño, sin ir más lejos, en los microrrelatos intertextuales donde recrea episodios bíblicos, tal es el caso, por ejemplo, de "Segunda muerte de Lázaro" (de "Intermedio VIII. Más caprichos", en *Greguerías*, 1917) o de "La muerte de Eva" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935), en los que se especula literariamente en torno a la vida y la muerte de cada uno de estos dos personajes míticos, a partir del momento en el que el *Nuevo* y el *Viejo Testamento*, respectivamente, ya no aportan más información sobre ellos. De esta forma, Lázaro se convierte en "un personaje vitalista" que "se aferra desesperadamente a la sensualidad que le ofrece el mundo durante su segunda existencia terrenal"[548], prefiriendo esta última a la celestial, de ahí lo paródico del microrrelato, y a Eva, tras su fallecimiento, la deja sin enterrar el resto de la población, debido al miedo generado por el hasta entonces desconocido fenómeno de la muerte[549]. Reproduzco aquí el primero:

SEGUNDA MUERTE DE LÁZARO

> Lázaro, al resucitar, se dedicó a todos los amores con un fervor entusiasta. Ya aquello vendió su secreto, pero a la hora de morir de nuevo lo acabó de revelar desgarradoramente. ¡Qué agonía más espantosa! Volvía los ojos hacia la vida como nadie jamás los volvió, y como conocía aquella obscuridad, más obscura que la de ningún antro obscuro en que ya había entrado una vez, se agarraba a los clavos de la vida con un ulular terrible.

[547] David Lagmanovich, *Microrrelatos*, Cuadernos del Norte y Sur, Buenos Aires / Tucumán, 2003, p. 78.
[548] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 180.
[549] Antonio Rivas explica que "en «La muerte de Eva», Gómez de la Serna no hace, como en el caso anterior [«Segunda muerte de Lázaro»], una lectura nueva del personaje, sino que aprovecha un episodio inconfundible de La Biblia, el Génesis, para explotar la historia de otro modo. Lo que aquí le interesa es el total desconocimiento de los supuestos primeros pobladores del mundo, quienes, en consecuencia, fueron los primeros en enfrentarse con la muerte; así, gracias a la historia bíblica, se nos presenta de manera novedosa este acontecimiento terrible que lleva a esos aturdidos individuos a dejar insepulto el cadáver de Eva" (*ib.*).

– Nada hay como la vida. Ni lo que se ve en la gloria merece la pena. Yo quiero seguir viendo a los hombres, a las mujeres y al paisaje. No, no quiero obscurecerme y ser ese muerto que fui.

Pero tuvo que morir de nuevo, y el gesto de su cadáver fue el gesto más gafo y más exaltado que se ha visto jamás[550].

El tercer y último grupo de microrrelatos intertextuales de carácter temático que vamos a comentar aquí y que ya indicamos más arriba es el de aquellos cuyo argumento entronca con episodios y personajes pertenecientes a la realidad histórica, lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que Gómez de la Serna sea fiel en ellos a los datos historiográficos, pues en estos microrrelatos el autor también hace alarde de su capacidad para la parodia, sobre todo cuando dichos episodios o personajes históricos han acabado, con el paso del tiempo, mitificándose. Este hecho permite al escritor madrileño reforzar la parodia, gracias al contraste que se produce entre lo que convencionalmente se viene pensando y escribiendo sobre ellos y lo que él presenta en sus microrrelatos. Entre estos se encuentran, por ejemplo, "Escena del Terror" (de "Intermedio I. Caprichos", en *Greguerías*, 1917)[551] o "Las últimas órdenes de Napoleón" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935). En el primero, se yuxtapone el pasado con el presente mediante la comparación grotesca entre dos imágenes: el paso por las calles de París de una carreta de presos condenados a muerte durante la época de la Revolución Francesa –que aquí se denomina "la época del Terror"– y, en el tiempo del narrador, el de una carreta de una perrera en la que van los animales para ser también sacrificados; el punto de convergencia entre el pasado y el presente se produce, sin embargo, como consecuencia de la aparición en el microrrelato de "una perrita de aguas, de cabello rizado, con manguitos rizados, muy limpia y muy cuca: María Antonieta"[552], nombre, como sabemos, de la reina consorte de Francia que murió guillotinada en 1793. En el segundo microrrelato, "el conocido general francés se presenta durante los últimos días de su vida, en un momento de locura y degradación, comandando un ejército de hormigas, lo

[550] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. IV: *Greguerías*, pp. 297-298.
[551] Como sabemos, Luis López Molina duda de que el grado de narratividad de este microtexto sea lo suficientemente elevado como para poder considerarlo un microrrelato (véase *supra*, nota al pie 511); nosotros, al igual que hace Antonio Rivas, pensamos que sí se trata de un microrrelato, aun admitiendo que no está entre los de más marcada narratividad.
[552] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, p. 49.

que supone un patético contraste con sus días de gloria"[553]. Tal como indicábamos antes, la idealización a la que se ha sometido al personaje histórico le sirve a Gómez de la Serna para llevar a cabo en su microrrelato una contraposición paródica y desacralizadora de su figura:

LAS ÚLTIMAS ÓRDENES DE NAPOLEÓN

En su última época, Napoleón, en Santa Elena, divagaba y deliraba, escribiendo unas órdenes que resultaban incomprensibles para los que aún se obstinaban en acompañarlo y dormían en la cama del enfermero de las noches finales.

¿A qué ejércitos mandaba atacar y a qué enemigo, con una precisión de general avezado y glorioso?

Los biógrafos suponen que son ya las últimas proclamas del ser ido cuando solo faltaban unos meses para que se fuese definitivamente.

Hay que oponer a esa opinión la idea de que Napoleón tuvo que ver vivos a esos ejércitos a quienes ordenaba avanzar, porque los ejércitos de su recuerdo o de su suposición eran de seres particularmente muertos, con los morriones caídos sobre los ojos.

Ese es un misterio que solo ha revelado a medias el que esa casilla de suelos con tierra de Jerusalén ha sido invadida y corroída últimamente por una doble plaga de hormigas que agrietaron la casa de arriba abajo dejándola perforada por la rendija del rayo.

Napoleón dictaba sus disposiciones imperiales y apremiantes para unos ejércitos de hormigas que se cruzaban por distintos caminos en su alcoba, unas negras y otras rojas.

Él quería que luchasen las negras con las rojas y luciese el sol de las victorias sobre las muertas y las formaciones inconmensurables de las negras que, como los ejércitos victoriosos, no se sabe de dónde han podido sacar tanta retaguardia.

Los gritos vivos de Napoleón "¡Avancen a la derecha! ¡Crucen la llanura en diagonal!", eran gritos verdaderos, mirando las vivientes hileras de hormigas[554].

En cuanto a la intertextualidad formal, los géneros y subgéneros literarios y no literarios con los que el microrrelato ha mantenido mayores correspondencias han sido,

[553] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 180.
[554] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, pp. 754-755.

según Irene Andres-Suárez, la fábula, la parábola, la leyenda, la epístola, el diario, el relato policíaco o detectivesco y "como no podía ser de otro modo, el microrrelato fagocita asimismo el formato y los recursos propios del molde teatral […] y, como ya se dijo, tampoco tiene inconveniente en apropiarse de los moldes no literarios, como los periodísticos, administrativos y judiciales, religiosos, científicos, etc."[555] Entre todos estos géneros y subgéneros, sin embargo, Gómez de la Serna mostró un clara predilección por lo fabulístico y lo policiaco o detectivesco, como bien ha señalado, entre otros, Antonio Rivas: "En este sentido destacan el uso de dos subgéneros narrativos de talante muy diverso: la fábula y el relato policial, amén de algunas versiones de figuras y mitos literarios puntuales, así como refundiciones de otros modelos"[556].

Ejemplos de microrrelatos intertextuales de tipo fabulístico los tenemos en "El ejemplo de las hormigas" –del que ya hablamos en el apartado anterior por ser también representativo de los microrrelatos de ideario del madrileño[557]–, en el que "una de las fábulas más conocidas («La cigarra y la hormiga») aparece aquí completamente resemantizada, en tanto en cuanto se invierten los valores que se precian en el texto original"[558], o en "La niña y la liebre" (de *Libro nuevo*, 1920), en el que una liebre mecánica comprada en un bazar y con la que una niña jugaba en un jardín acaba cobrando vida y logra escapar al monte, su hábitat natural, pese al intento de cazarla de unos guardas; el mismo narrador nos advierte antes de comenzar el relato de la historia propiamente dicha de que es "como las fábulas, pero no es una fábula. Es un hecho simple y natural"[559], lo que, lejos de lo explícito, vincula intertextualmente a este microrrelato con el género de la fábula. Muy interesante resulta al respecto también "La casa del fabulista" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935), microrrelato en el que se entremezcla lo fabulístico con lo

[555] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 101.
[556] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 182. Aunque Rivas habla de "dos subgéneros narrativos", desde nuestro punto de vista, como se deja claro en el primer capítulo de esta tesis doctoral, la fábula es un género didáctico-ensayístico y lo policial o detectivesco una mera modalidad subgenérica aplicable a la novela, al cuento, al microrrelato, etcétera.
[557] Llegados a este punto, nos vemos obligados a aclarar, como ha tenido que hacer Luis López Molina al afrontar la clasificación de los microrrelatos ramonianos, que "en los textos, a pesar de ser tan cortos, los componentes citados se superponen, se interpenetran. […] En general, la inclusión de cada relato en uno u otro de los grupos que distingo […] se entiende en función del motivo que alcanza mayor presencia" (Luis López Molina, "Introducción", pp. 11-12).
[558] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 183.
[559] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, p. 111.

metaficcional: "se engendra una fábula de la fábula, un constructo metaficcional elaborado a partir de la meditación sobre sus propios aspectos constitutivos"[560]:

LA CASA DEL FABULISTA

> La casa del fabulista está en las afueras de la ciudad y tiene un jardín lleno de bustos y un corral lleno de gansos, cigüeñas y todos esos otros animalitos que figuran en las fábulas.
>
> El fabulista habla con sus gansos y echa de comer granos de poesía a todo su corral.
>
> La zorra se asoma a la verja de su jardín para saludarle y el burro tiene un rebuzno distinguido cuando pasa junto a la casa del fabulista[561].

El subgénero policial o detectivesco es, desde luego, otra de las modalidades que la tradición literaria ha brindado para que autores como Gómez de la Serna le sacaran el máximo partido en sus microrrelatos. En términos generales, como expone Irene Andres-Suárez, "tal vez el molde que mejor acomodo ha encontrado en el relato hiperbreve sea el del relato policíaco y ello se debe posiblemente a su carácter fuertemente estereotipado"[562], idea sobre la que insiste Antonio Rivas en su análisis de los microrrelatos ramonianos.

Dentro de este subgénero literario no sólo tienen cabida aquellos relatos en los que los protagonistas son policías o detectives o, en su defecto, los delincuentes o criminales perseguidos por estos, sino, partiendo de un enfoque un poco más amplio, aquellos que se configuran con elementos "que se relacionan con el campo semántico del crimen, a saber: la muerte violenta, el asesinato, el suicidio o el robo, en definitiva, todo lo susceptible de detonar la intriga"[563]. Son buenos exponentes de ello microrrelatos como "La mano" y "Por fin el crimen perfecto" –de los que hablamos más arriba en relación con la intertextualidad temática– u otros como "La sangre en el jardín" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935), en el que se nos sitúa a los lectores en la fase última de la supuesta investigación policial; ya no es que el comienzo de la trama se produzca *in medias res*, como

[560] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 184.
[561] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, p. 802.
[562] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 99.
[563] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 184.

acostumbra a hacerse en los microrrelatos, sino que su inicio se localiza *in exodio*, esto es, en el desenlace de la historia que sustenta el discurso narrativo: "Se invierte, por tanto, el habitual desarrollo de una trama detectivesca que reserva el final para la resolución del enigma o, lo que es lo mismo, nos proporciona en unas pocas líneas y de forma no cronológica el mecanismo […] y esconde al lector la reconstrucción de la historia […]. En definitiva, Gómez de la Serna condensa en unas pocas líneas los elementos narrativos de un cuento policial y, a la vez, dota al texto de la tensión propia de esta forma de relatar"[564]. Véase a lo que nos referimos:

LA SANGRE EN EL JARDÍN

> El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta.
>
> La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verdosidades dio toda la clave de lo sucedido[565].

Este microrrelato es un claro ejemplo, además, de la contribución que hace la intertextualidad formal en favor de la concisión del texto, dado que los tópicos literarios que están funcionando de fondo, implícitamente, permiten que el lector rellene mentalmente los huecos de información que dejan las elipsis.

Por último, es interesante resaltar la relación que, al analizar los microrrelatos ramonianos, establece Antonio Rivas entre la intertextualidad, la metaficción y lo lúdico. En este sentido, la intertextualidad, junto con lo que él denomina la "literaturización", sería una de "las diferentes estrategias con las que Gómez de la Serna subraya el «artificio» en el capricho"[566], esto es, su condición metaliteraria, la cual se entiende como un juego entablado entre el escritor, su propia obra, otros textos o referentes literarios, culturales e históricos, y, por supuesto, el lector, obligado a

[564] *Ib.*, p. 189.
[565] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, p. 199.
[566] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 169. La separación que hace Rivas entre la "literaturización", que se daría cuando "los textos ramonianos están plagados de elementos exóticos o medievalizantes, así como de alusiones culturalistas a mitos, leyendas, relatos bíblicos o personajes de la historia", y la intertextualidad, producida cuando sus textos se elaboran "recreando subgéneros literarios" (*ib.*, pp. 169-170), no nos parece rentable; creemos, por el contrario, al igual que Irene Andres-Suárez, que tanto uno como otro procedimiento forman parte de lo que entendemos por intertextualidad –temática, en el primer caso, o formal, en el segundo–.

resolver el entramado para ganar la partida literaria. Se refiere al fenómeno Antonio Rivas como "el juego con las realidades «falsas» en los «caprichos»"[567]; esta "falsedad" que atribuye el investigador a los microrrelatos intertextuales de Gómez de la Serna se explica porque, ciertamente, la intertextualidad es un proceso que dota a los microrrelatos de artificialidad o autorreferencialidad, puesto que distancia sus contenidos de la realidad exterior o extratextual o, dicho de otro modo, que opera en beneficio de la conexión con la realidad interna o intratextual.

> El efecto de realidad, por el cual el lector llega a reconocer "el mundo", se reemplaza, pues, por la imaginación desbordante del autor. En consecuencia, la configuración de los "caprichos" tiende a subrayar su condición artificial, su autonomía respecto del cúmulo de experiencias que conforman la realidad para inaugurar así un espacio literario lúdico. De ahí que el autor no se esfuerce en esconder la condición imaginaria de sus propias creaciones, sino que, por el contrario, el texto manifieste de distintas maneras sus resortes "falsos".
>
> En este apartado, atendemos a la inclusión de referentes de acusada procedencia literaria, artística o cultural, lo que conjuga juegos de orden intertextual y lecturas de tipo metaliterario. De esta manera, la atención del lector recae no tanto sobre la configuración de ese mundo cuanto sobre la poética del mismo, que se hace así evidente. Todo ello contribuye, pues, a revelar la dimensión lúdica de los "caprichos" ramonianos, a través de la parodia, la desacralización o el pastiche[568].

La gran diversidad que los microrrelatos del madrileño acusan desde el punto de vista temático y formal no impide, sin embargo, que podamos estudiarlos teniendo en cuenta, como propone Luis López Molina, ciertas afinidades y tendencias comunes. En esta dirección, al comentar los cuentos y microrrelatos de Gómez de la Serna, y pese a reconocer dicha variedad, los considera "inmersos casi todos en una atmósfera común

---

[567] *Ib.*, p. 169. Como expone el mismo Antonio Rivas, a lo falso en la producción literaria de Gómez de la Serna han hecho alusión otros críticos como José Carlos Mainer, que, en su "Introducción" a la novela ramoniana *El incongruente* (Calpe, Madrid, 1922), estableció una clasificación de las novelas del madrileño en tres grupos, teniendo en cuenta los "núcleos narrativos en torno a los cuales se producen las iluminaciones que conducen a la obra final" (José Carlos Mainer, "Introducción", en Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*, Picazo, Barcelona, 1972, p. 27): las de corte realista o costumbrista, como, por ejemplo, *La Nardo* (Ulises, Madrid, 1930), las "de la nebulosa", entre las que se encuentran las novelas del tipo de *El hombre perdido* (Poseidón, Buenos Aires, 1947), y las "falsas", como las que se hallan precisamente en *Seis falsas novelas* (Agencia Mundial de Librería, París, 1927), colección de novelas cortas caracterizadas por desarrollar sus historias en un "ambiente cosmopolita o fuertemente literaturizado" (*ib.*, p. 28).

[568] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 169.

de fantasía e irrealidad"[569]. En la obra de Gómez de la Serna, no obstante, esta sustancia fantástica, más allá de su relación con lo sobrenatural y con una peculiar visión de la realidad circundante por parte del escritor, también puede vincularse con aspectos estructurales, como el grado de concisión de los relatos.

IV.3.- MICRORRELATOS Y FANTASÍA

Dado que existen múltiples teorías sobre lo que es la literatura fantástica, conviene que, brevemente, expliquemos nuestra postura al respecto, la cual coincide, en líneas generales, con la que mantiene David Roas, experto conocedor no ya de la micronarrativa, sino también, y sobre todo, de la corriente fantástica de creación literaria, como demuestra, entre otros trabajos, su propia tesis doctoral[570]. Básicamente, viene a decir el investigador que, frente al relato de corte realista, se alza una tendencia de carácter fantástico y otra de tipo maravilloso. Frente al mimetismo del primer caso, el relato fantástico exige, indefectiblemente, de la introducción en la historia de un elemento sobrenatural que rompa con la lógica racional, esto es, la que se deriva de la realidad empírica o verificable:

> En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos o en la ciencia-ficción, podemos encontrar elementos sobrenaturales, pero no es una condición *sine qua non* para la existencia de tales subgéneros. Frente a ellos, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes[571].

El relato maravilloso, por el contrario, no depende de la aparición o no de este elemento sobrenatural, pues la lógica que rige la historia está situada por completo en el plano de la irrealidad:

> A diferencia de la literatura fantástica, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector

[569] Luis López Molina, "El «ramonismo» hoy", *Quimera*, 235, 2003, p. 26.
[570] David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Sergio Beser Ortí, dir., Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2001.
[571] David Roas, "La amenaza de lo fantástico", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, p. 8.

(pensemos, por ejemplo, en el mundo de los cuentos de hadas tradicionales o en la Tierra Media en la que se ambienta *El Señor de los Anillos*, de Tolkien). […] Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso[572].

En una posición intermedia quedaría el llamado "realismo mágico" o "realismo maravilloso" (y también lo denominado "maravilloso cristiano", que Roas igualmente examina), en el que lo real y lo sobrenatural se entremezclan sin generar traumatismo alguno:

El "realismo maravilloso" se distingue, por un lado, de la literatura fantástica, puesto que no se produce ese enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico, y, por otro, de la literatura maravillosa, al ambientar las historias en un mundo cotidiano hasta en sus más pequeños detalles, lo que implica –y de ahí surge el término "realismo maravilloso"– un modo de expresión realista. […] Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso[573].

La perspectiva adoptada por Roas para su análisis sincrónico y diacrónico de lo fantástico se ubica, prudentemente, en medio de aquellos enfoques de estudio del fenómeno que podemos considerar más extremos.

En primer lugar, frente a posiciones teóricas como las de, por ejemplo, Eric S. Rabkin, quien plantea que "casi todo tipo de ficción no-realista es fantástica, incluyendo en ella la narrativa policiaca y la ciencia-ficción, géneros donde lo sobrenatural está ausente en la mayoría de ocasiones"[574], o las que pudieran derivarse de lo que Martha J. Nandorfy describe como "los deseos idealistas de una metafísica de la presencia"[575], que suprimirían la dicotomía entre los conceptos de 'fantasía' y 'realidad' en favor de una ampliación del significado de este último, Roas toma como criterio fundamental la existencia o no en los relatos de lo sobrenatural para su adscripción a una u otra modalidad subgenérica. No obstante, como este investigador también pone de

[572] *Ib.*, p. 10.
[573] *Ib.*, pp. 12-13. Véase Teodosio Fernández, "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en Enriqueta Morillas Ventura, ed., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 37-47.
[574] David Roas, "La amenaza de lo fantástico", nota al pie 21, p. 18. Véase Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1976.
[575] Martha J. Nandorfy, "La literatura fantástica y la representación de la realidad", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 260.

manifiesto, ni todos los relatos en los que aparece lo sobrenatural son fantásticos –en una cita anterior, Roas ponía como ejemplos las epopeyas griegas, las novelas de caballerías, los relatos utópicos y los de ciencia-ficción–, ni el hecho de que en el relato fantástico la presencia de lo sobrenatural sea imprescindible implica que este quede al margen en su conjunto del realismo –si así fuese, hablaríamos, en todo caso, de un relato maravilloso–. Una vez distinguido el relato fantástico del maravilloso, debe apreciarse que la primera modalidad, en oposición a la segunda, necesita del soporte de lo real para poder desarrollarse y causar el efecto de transgresión que toda obra fantástica reclama:

> La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico[576].

En segundo lugar, con respecto a las tipologías y clasificaciones de la producción literaria de carácter fantástico que se han hecho hasta ahora, la formulación de Roas se sitúa entre teorías como la precursora de Todorov, tan rigurosa que, más que clarificar el panorama, parece a veces embrollarlo[577], y otras como la de Javier

[576] David Roas, "La amenaza de lo fantástico", p. 24.

[577] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970. Atendiendo a la duda que provoca en los personajes (incluyendo al narrador) y en el lector, o a veces solamente en este último, la presencia de los fenómenos sobrenaturales en un relato y, en consecuencia, al tipo de explicación que aquellos le den o no a dichos fenómenos, Todorov distinguió tres subgéneros narrativos: el de lo fantástico, el de lo extraño y el de lo maravilloso: "Hemos visto que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la «realidad», tal como esta existe para la opinión común. Al final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución, y por ello se alejan de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso" (Tzvetan Todorov, "Lo extraño y lo maravilloso", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 63). Aparte de ellos, también estableció dos subvariantes de transición: la de lo fantástico-extraño y la de lo fantástico-maravillo, derivaciones de la fusión de lo que serían lo fantástico puro, lo extraño puro y lo maravilloso puro (*ib.*, pp. 68-81). Aunque más adelante en su trabajo aclara Todorov que "sería erróneo, sin embargo, pretender que lo fantástico no puede existir más que en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, lo que significa también más allá de ese final" (*ib.*, p. 67), lo cierto es que, como defiende David Roas, ni el criterio de la incertidumbre en los personajes y en el lector es suficiente para definir lo fantástico –"por lo tanto, podemos concluir que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales"–, ni la

Rodríguez Pequeño, cuya visión unitaria del fenómeno, es decir, que no distingue entre lo fantástico y lo maravilloso, cae en la simpleza[578].

En tercer y último lugar, Roas se alinea con aquellos autores que han defendido que ni la literatura fantástica y sus tópicos han permanecido inmutables desde sus orígenes hasta la actualidad, ni tampoco han experimentado unos cambios tan radicales como para implantar una estricta frontera entre lo que sería su expresión tradicional y la contemporánea o, como Jaime Alazraki la denomina, "neofantástica"[579]: "Por lo tanto, más que entender lo neofantástico como diferente de lo fantástico tradicional, creo que el primero representa una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo"[580]. Por otra parte, muy lejos está Roas de los augurios apocalípticos llevados a cabo por Todorov en relación con el futuro de la corriente fantástica de creación literaria, cuyo valor y cometido quedarían limitados, según este último, por cuestiones como el avance de disciplinas como el psicoanálisis[581], el cual, en nuestra opinión, más que confinar el papel de la literatura fantástica, ha dotado a esta de mayores recursos.

Desde nuestro punto de vista, los factores más importantes que influyeron en la elección de lo fantástico por parte de Gómez de la Serna a la hora de elaborar gran parte de sus microrrelatos fueron, en el plano ideológico, tanto su particular percepción de la

---

exhaustiva taxonomía propuesta por Todorov es realmente ventajosa –"así pues, frente a la clasificación de Todorov, creo que es más útil y, sobre todo, menos problemático, utilizar el binomio literatura fantástica / literatura maravillosa expuesto en páginas anteriores"– (David Roas, "La amenaza de lo fantástico", p. 18). Para profundizar aún más en las contradicciones de la teoría de Todorov, la cual, por otra parte, posee un enorme valor metodológico, puede consultarse Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)", *Revista Iberoamericana*, 80, 1972, pp. 391-403.

[578] Ayudándose del ensayo de Tomás Albaladejo Mayordomo titulado *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (Ediciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1986), Javier Rodríguez Pequeño sostiene que "lo maravilloso ocupa un lugar en lo fantástico y está en oposición al mundo real, del que se diferencia por lo mismo que el fantástico, esto es, por la transgresión" (Javier Rodríguez Pequeño, "Referencia fantástica y literatura de transgresión", *Tropelías*, 2, 1991, p. 153), argumentación con la que no está de acuerdo Roas, entre otras cosas, porque no se da en lo maravilloso, donde todo forma parte de lo extraordinario, tal transgresión (David Roas, "La amenaza de lo fantástico", pp. 18-19).

[579] Véase Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983; y "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, 2, 1990, pp. 21-33. Otra de las autoras que ha incidido en las diferencias entre el tratamiento literario tradicional de lo fantástico y el contemporáneo ha sido Rosalba Campra, con trabajos como, por ejemplo, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, pp. 153-191; o "Fantástico y sintaxis narrativa", *Río de la Plata*, 1, 1985, pp. 95-111.

[580] David Roas, "La amenaza de lo fantástico", p. 40.

[581] *Ib.*, pp. 32-42. Entre los críticos seguidores de esta idea de Todorov se encuentra Ana González Salvador, autora de ensayos como *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, El Punto de Vista, Barcelona, 1980; o "De lo fantástico y de la literatura fantástica", *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 208-226. Ana González Salvador, en la línea de autores como Jaime Alazraki, distinguidores entre la literatura fantástica tradicional y su desarrollo posterior, se refiere a lo insólito como a la derivación de lo fantástico a partir de las vanguardias históricas.

realidad como sus ansias generales de transgresión literaria, y, en el plano formal, su propósito de aumentar el grado de concisión de los relatos, pues, como ya advertimos más arriba, "otra de las vías más productivas para ahorrar espacio textual es la que explora los motivos y formas de lo fantástico"[582], por lo que hablamos de una corriente que "ha tenido especial fortuna en el ámbito del microrrelato"[583]. En términos generales, estos factores coinciden con los que Irene Andres-Suárez conecta con las raíces de la expansión en el mundo hispánico actual de la micronarrativa fantástica:

> No hay que olvidar además que el relato fantástico cuestiona los parámetros cognoscitivos con los que solemos medir la realidad y el individuo, lo que nos obliga a replantear todos los conceptos básicos sobre los que asentamos nuestras certezas (identidad, realidad e irrealidad, razón y sinrazón, locura y cordura, universo, canon literario, etc.) y a enfrentarnos con la crisis de representación característica del mundo actual. Y, al mismo tiempo, y esto es tal vez lo más importante para nuestra tesis, lo fantástico, por sus características intrínsecas –la ambigüedad; la indeterminación temática y lingüística; y la omisión de una buena parte de lo que sucede, lo que supone una exacerbación de la elipsis–, se convierte en el instrumento ideal para satisfacer una de las máximas aspiraciones de los escritores de microrrelatos: reducir al máximo la extensión del texto. Ello es más que suficiente, a mi modo de ver, para explicar la hegemonía de microrrelatos fantásticos en la literatura hispánica actual[584].

Gómez de la Serna comenzó su producción literaria partiendo de un cambio de óptica, luego representado simbólicamente con su ingenioso "monóculo sin cristal"[585]. Desde luego, el madrileño se opuso a la corriente estética decimonónica del realismo,

---

[582] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 104.
[583] *Ib.*, p. 105.
[584] *Ib.*, p. 120.
[585] Ramón Gómez de la Serna, "El monóculo sin cristal", *Nuevo Mundo*, 14 de diciembre de 1923, s. pp. Véase también Ramón Gómez de la Serna, "El orador", http://www.youtube.com/user/elaguilaediciones, discurso del madrileño filmado en 1928 y sobre el que Román Gubern aporta importante información: "A continuación se proyectó un monólogo de tres minutos y medio de Ramón Gómez de la Serna que, a falta de rótulos iniciales, los programadores del Cineclub y la historiografía cinematográfica española han dado el título de «El orador», aunque también se le designa a veces como «El orador bluff» –así se citó en el artículo «Historia del Cineclub Español» de *La Gaceta Literaria*– y «La mano». Fue rodado en Madrid por el burgalés Feliciano Vitores en el primer semestre de 1928, con el rudimentario sistema sonoro Phonofilm, que el ingeniero e inventor norteamericano Lee de Forest intentó implantar en España. [...] Este monólogo filmado de Ramón, en un sólo plano medio frontal y estático y al aire libre, tiene el aspecto de una tardía experiencia paradadaísta. En ella Ramón, como un gran prestidigitador de la palabra, manipula un par de monóculos y una gran mano postiza, prótesis grotesca que utilizó también en varias conferencias pronunciadas en aquella época. [...] El monólogo de Ramón se inicia cuando Ramón saca del bolsillo superior de su chaleco un monóculo y lo blande para exhibirlo" (Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 350).

pero no al realismo en el sentido amplio del concepto, esto es, como un método de observación y transmisión de la realidad capaz de percibir lo más nimio, de trascender el marco de lo apreciable a simple vista y penetrar en lo recóndito, y de establecer conexiones inauditas entre las cosas[586]. En este hecho aparentemente contradictorio pero que, en el fondo, no lo es, incidió ya en su momento y en varias ocasiones el propio Gómez de la Serna, como bien muestra Ioana Zlotescu, quien pone como ejemplo de ello algunas de las reflexiones contenidas en *Pombo* (1918) y en *La sagrada Cripta de Pombo* (Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, Madrid, 1924):

> Lo insólito que se puede encontrar en la obra ramoniana nace de un realismo básico, microscópico, de "lupa" como afirmaba Ortega, sin selección jerárquica. A pesar de declarar primero que "nuestra estética es «pombiana» […] Nada más […] Nuestra estética es un secreto", unas páginas más adelante, en el párrafo titulado "Yo", del mismo libro *Pombo*, confiesa Ramón: "…soy solo una mirada ancha, ancha como toda mi cara […] ni soy escritor, ni un pensador, ni nada. Yo solo soy, por decirlo así, un mirador, y en esto creo que está la única facultad verdadera […] algo que es solo la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito". Y en *La Sagrada Cripta de Pombo*, en el párrafo "Estética" de "Mi autobiografía", continúa afirmando que "sometido a la realidad más perentoria", intenta "algo que sea fantástico, matizado de estilo. Que no sea tan aburrido y tan chabacano y tan de piedra como *el otro realismo*, ni tan soporífero como lo imaginativo" (las cursivas son mías). Este *otro realismo*, que se opone al realismo de

[586] Antonio Rivas hace extensible la oposición estética ramoniana al realismo a todo el conjunto de su creación literaria, de ahí que prefiera "reservar un espacio a lo que llamamos «poética antirrealista»", puesto que, según el investigador, "la estructura deslavazada de la trama, la brevedad, en ocasiones extrema, la ruptura del encadenamiento lógico-causal o la configuración del relato como la irrupción súbita de un hecho sorprendente se corresponden con la decidida destrucción de la mímesis. Tal característica se encuentra tanto en la base de la narrativa «larga» de Ramón Gómez de la Serna cuanto en la pulsión creativa que anima sus microrrelatos" (Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 136). Siguiendo a Rivas, lo fantástico en el escritor madrileño no sería más que una de las tendencias literarias escogidas por este –sobre todo a partir de la influencia de Poe– como consecuencia de su poética general antirrealista (*ib.*, pp. 149-152). Nuestra posición, sin embargo, coincide más bien con la de David Roas, cuyo concepto de "hiperrealismo" podría ser aplicado al estudiar los relatos fantásticos de Gómez de la Serna: "Podríamos plantear lo fantástico como una especie de «hiperrealismo», puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica. Porque el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empírica. Es por eso que va más allá del tipo de lectura que genera una narración realista o un relato maravilloso, donde al no plantearse transgresión alguna (el mundo y los sucesos narrados en el texto realista son «normales», cotidianos, y el texto maravilloso se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con el real) nuestra recepción, podríamos decirlo así, se automatiza, no necesita ese continuo entrar y salir del texto para comprender lo que está sucediendo y, sobre todo, lo que ese texto pretende" (David Roas, "La amenaza de lo fantástico", p. 26).

raíces decimonónicas, es la gran impronta del arte ramoniano, que lo hace ser tan moderno[587].

Eco de ello se hicieron críticos de la obra ramoniana como el filósofo Julián Marías, discípulo de José Ortega y Gasset y experto conocedor, como no podía ser de otra manera, de las relaciones entre el sujeto y su entorno. En su artículo titulado "Ramón y la realidad", llegó a afirmar que "esta pasión por la realidad ha salvado a Ramón de ser un realista"[588], al estilo decimonónico, se entiende, puesto que su tratamiento literario de la realidad se caracteriza por ir más allá de lo superficial y lo evidente –habitualmente, sin embargo, relacionado con lo falaz–, en busca de lo profundo y lo oculto –frecuentemente, por el contrario, vinculado a lo veraz–. Según esta perspectiva estética, como expone Domingo Ródenas de Moya, "lo invisible, lo marginado, lo subconsciente, lo despreciado, lo fantaseado o soñado, cualesquiera regiones de la cara en sombra del mundo debían ser hozados, gozados y restituidos. La literatura de Ramón está movida por el desencubrimiento de la realidad, que a menudo desemboca en el descubrimiento de *otra* realidad"[589].

En definitiva, este "otro realismo", al que alude Ioana Zlotescu y a través del cual el madrileño indagaría en esta "otra realidad", a la que, a su vez, hace referencia Ródenas de Moya, se revelaría, en gran medida, en la micronarrativa fantástica del mismo. Responde a esta cuestión el hecho de que César Nicolás haya hablado de "lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna"[590]. Pese a que nosotros no distinguimos entre lo fantástico y lo insólito, como sí que hace César Nicolás siguiendo a Ana González Salvador[591], nos parecen de mucho interés las conclusiones a las que este investigador llega en su estudio de las innovaciones llevadas a cabo por el escritor madrileño en sus obras fantásticas, sean greguerías o relatos (novelas, novelas cortas, cuentos o microrrelatos), las cuales explica, esencialmente, atendiendo a la inversión producida entre lo real y lo irreal:

> El arte verbal de Gómez de la Serna es un exponente característico del fenómeno de las vanguardias. Por el carácter mismo de su ruptura, el autor se lanza a la recuperación de

[587] Ioana Zlotescu, *op. cit.,* p. 29.
[588] Julián Marías, "Ramón y la realidad", *Ínsula*, 123, 1957, p. 2.
[589] Domingo Ródenas de Moya, "Ramón en la era del vacío", *Quimera*, 235, 2003, p. 36.
[590] César Nicolás, "Lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna", *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 281-297.
[591] Véase *supra*, nota al pie 581.

lo fantástico en sus más diversas formas. Pero no a la manera romántica o decimonónica. La metáfora que servía de base a la concepción tradicional de lo fantástico (REAL = IRREAL) se invierte radicalmente (IRREAL = REAL), transformando tanto el enfoque como las formas de expresión y el lenguaje utilizados. Al tiempo, se acentúa la oscilación entre los términos de la equivalencia, generando una ambigüedad aún más acusada, que incrementa la semiosis del texto. Nace así la modalidad de *lo insólito*: la realidad más trivial, familiar y cotidiana, es contemplada desde otro ángulo, y esa percepción nos llena de estupor, de incertidumbre, de extrañamiento. La novedad que incorpora este tipo de literatura es fundamental: la percepción y el lenguaje de lo insólito se convierte en un serio instrumento de crítica, de disolución del orden de lo real imperante. Al propio tiempo, nos invitan al conocimiento de *otra realidad*, una realidad lateral que, equidistante de lo real y de lo imaginario, emerge para manifestar lo indecible[592].

Por otra parte, como dijimos más arriba, el cultivo del microrrelato fantástico casaba perfectamente con el espíritu rupturista y renovador del escritor madrileño, y es que lo fantástico, en su caso, además de estar relacionado con una determinada manera de observar el mundo y con la intención de abreviar sus composiciones narrativas, tiene una íntima conexión con la subversión de normas y valores culturales y literarios impuestos por la tradición. Si bien es verdad, como explica Rosie Jackson, que "en un nivel puramente temático, la literatura fantástica no es necesariamente subversiva. Afirmar que la fantasía es transgresora por definición sería adoptar una posición demasiado simplista y errónea"[593], pues son muchos los casos en los que se ha empleado lo fantástico "para *servir*, antes que para *subvertir*, a la ideología dominante"[594], no menos cierto es que, en general, como defiende igualmente esta misma autora, "gracias a la utilización de algunas teorías de Freud y Lacan ha sido posible señalar que lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar

---

[592] César Nicolás, "Lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna", p. 296. Fue el propio Gómez de la Serna quien en su "Prólogo a las novelas de la nebulosa", en *El hombre perdido* (1947) habló de esta "realidad lateral": "Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral. En los sindulios del beloferonte no hay más que huevos fritos y lógica bostezante.

El dominio del mundo, entre lo que vivimos en último término, es lo irreal porque todo lo real, por muerte, por consunción o solo por el paso del tiempo de ayer a mañana, resulta fatalmente irreal.

Lo mayor humano, lo más a lo que se puede llegar, lo que más grande nos hace es la suposición, el que podamos suponer a Dios, o la muerte antes de morir, todo el más allá. Dar esos misterios sin aspavientos ni melindros" (Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo a las novelas de la nebulosa", en *El hombre perdido*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. 7).

[593] Rosie Jackson, "Lo «oculto» de la cultura", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, p. 145. Véase Rosie Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, Londres / Nueva York, 1981.

[594] *Ib.*, p. 146.

un *reverso* de la formación cultural del sujeto. […] El área imaginaria que se da a entender en la literatura fantástica sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional"[595]. De esto último parecía ser perfectamente consciente Gómez de la Serna, como demuestran algunos de sus microrrelatos fantásticos, donde la existencia de este "reverso" o "área imaginaria" del que hablamos es tratado como motivo literario en sí mismo; así, por ejemplo, "la apreciación de esa otra zona de lo real [lo siniestro, asimilado aquí a la oscuridad], es lo que precisamente lleva al suicidio a «El que veía en la oscuridad»"[596] (de *Disparates*, 1921):

EL QUE VEÍA EN LA OBSCURIDAD

Aquel joven veía en la obscuridad porque le había mordido un gato, siendo niño, en el centro más nervioso del ser, en el codo.

Primero se creyó que aquello sería una ventaja para él; pero poco a poco fue volviéndose un misántropo.

Por ver en la obscuridad había visto antes de tiempo la verdad de la vida, la escena que la resume por entero.

Por ver en la obscuridad había visto a los seres a quienes tenía más respeto aprovecharse de la obscuridad.

Por ver en la obscuridad había visto en los túneles cómo las mujeres pálidas y de una hipocresía perfecta se dejaban coger la mano en la obscuridad, mientras los demás, desconfiando unos de otros, se echaban mano a la cartera.

Por ver en la obscuridad al entrar en los sótanos o en las profundas minas vio a los animales genuinos de la obscuridad con su cara más fea que la de nadie.

Por ver en la obscuridad vio su mismo gesto en el espejo, gesto mortal, que sin ver en la obscuridad no habría visto nunca y no le habría dejado tan desengañado.

Por ver en la obscuridad vio el gesto de hastío de las mujeres, hasta en las que dormían a su lado, y a las que no decía que veía en la obscuridad por no asustarlas.

Por ver en la obscuridad ha comprendido lo cochina que es la humanidad, que aprovecha la obscuridad para andarse en las narices.

Por ver en la obscuridad se tuvo que suicidar[597].

[595] *Ib.*, p. 148.
[596] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, p. 152.
[597] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, pp. 124-125.

Dado que, a nivel pragmático, uno de los rasgos de identidad más representativos de la literatura fantástica es que trata de suscitar en el lector las sensaciones de inquietud, incertidumbre, desconcierto o ambigüedad, es lógico que, a nivel estructural, la elipsis sea uno se los recursos empleados con mayor asiduidad, lo que puede repercutir directamente, si así lo quiere el autor, sobre la concisión de la información aportada y, por consiguiente, sobre la extensión de los textos. Este aspecto que Irene Andres-Suárez analiza en relación con el microrrelato, ya había sido examinado por Rosalba Campra en términos generales en algunos de sus ensayos, entre los que destacamos el titulado "Los silencios del texto en la literatura fantástica". Para Rosalba Campra, la participación de los receptores en un acto comunicativo se incrementa de manera progresiva cuando, primero, dicha comunicación se lleva a cabo a través de un texto escrito y no oral; segundo, cuando este texto escrito, además, es ficcional; y tercero, cuando este pertenece a la corriente fantástica de creación literaria, pues es aquí donde

> existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. […]
>
> Éste es un proceso que en la narrativa, por lo general, tiene la función de significar la relevancia de lo dicho y la prescindibilidad de lo omitido. En lo fantástico, en cambio, el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos[598].

Así lo demuestran los microrrelatos fantásticos compuestos por Gómez de la Serna, entre ellos, los que compila en la antología *Disparates y otros caprichos* Luis López Molina, quien los divide en dos tipos: los de influencia postsimbolista y modernista –con los que se corresponden "los personajes de alto rango (emperadores,

[598] Rosalba Campra, "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en Enriqueta Morillas Ventura, ed., *op. cit.,* p. 52. Aunque Rosalba Campra se refiere en su ensayo al cuento, sus conclusiones son aplicables, evidentemente, al microrrelato. Véase también Rosalba Campra, "Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico. La construzione come senso", en *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1982, pp. 185-201; y *Territori della finzioni. Il fantastico in litteratura*, Carocci, Roma, 2000.

reyes o príncipes) caprichosos y despóticos; los motivos nocturnos y lunares; los mitológicos; las transformaciones prodigiosas; los seres irreales, invisibles, fantasmagóricos; las encarnaciones de la muerte; las mujeres etéreas e inasibles (con algo de becqueriano)"– y los basados en el psicologismo –relacionados, cronológicamente, con la novedades en la materia del primer tercio del siglo XX, y, temáticamente, con "las acciones extravagantes y descabelladas; las curaciones más de la mente que del cuerpo; los sueños que invaden la realidad; la amplificación o la hipérbole de hechos de la vida corriente hasta trasladarlos a la irrealidad"–[599]. Luis López Molina pone como ejemplos del primer grupo a microrrelatos anteriores a 1939 como "La barca que se va sola" (de *Greguerías*, 1917), "Las lentas carretas" (de *Libro nuevo*, 1920) o "En la embajada de Egipto" y "La cabellera de la sombra" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935). Y dentro del segundo grupo a "El tirón" y "La nueva marca de automóviles" (de *Disparates*, 1921) o "El hombre nocturno del sombrero de copa" (de *Gollerías*, 1926).

De todos estos temas y motivos tratados por Gómez de la Serna en sus microrrelatos fantásticos destacaremos aquí las encarnaciones de la muerte. La lectura de aquellos microrrelatos fantásticos en los que los vivos y los muertos conviven nos permitirá ver expuesto y entender mejor todo lo que hasta ahora hemos dicho en torno a las causas, los modos y los propósitos del madrileño al emplear la fantasía. Así lo expresa César Nicolás al comentar *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, el que es, quizá, el más representativo de los libros del madrileño en este sentido:

> Con *Los muertos y las muertas* Gómez de la Serna entra a saco en el tema central que subyace en su obra. Es la monografía donde vivos y muertos se confunden; la inmensa y fantasmagórica crónica del más allá. La muerte, de puro vivaz y concreta, de puro cotidiana, se torna liberadora y saludable. Percibimos a los muertos como algo familiar, entrañable. A la inversa: la vida cobra una dimensión irreal, insegura, fantasmagórica […]. El humorismo trascendente y la paradoja son las claves de una obra que, llevándonos a una extraña forma de conocimiento (por contigüidad y analogía) deshace al tiempo multitud de tópicos abstractos e invita a percibir los fenómenos desconocidos de una forma ambigua, fehaciente e ingenua […]. Ese *vitalismo de la muerte* actúa

[599] Luis López Molina, "Introducción", p. 15.

como fuente oculta de su creación, hasta generar la ruptura, la dispersión y la innovación de lo greguerístico[600].

Sirva de ejemplo de ello el microrrelato "Voz de contralto" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935), en el que una niña prodigio parece ser poseída por el espíritu de su fallecida madre a la hora de cantar:

VOZ DE CONTRALTO

Era extraña aquella voz de contralto en la niña prodigio, pero se tendían a su alrededor tapices de concierto para verla tan niña, pálida y vestida de negro cantando con la voz de una alma mayor que la que le pertenecía.

La voz de contralto de la niña ponía en todas aquellas damas vestidas de blanco, que sufrían el escalofrío de oír penar a la acólita los pecados mayores que les pertenecían a ellas.

Huérfana, era llevada de un escenario a otro y de salón en salón por una tía suya que parecía cuidarla con un esmero de madre.

La vida parecía rodear de lejos a la niña con conmovedora voz de contralto, pero pronto se acercó a ella y comenzó a colgar de sus hombros el chal de pieles el novio futuro.

Ella le acogió con anhelo de hacerle la confidencia suprema de su espíritu, y un día le dijo:

– No canto yo… Alguien canta por mí… Mi voz es la voz de mi madre[601].

En estrecha relación con lo fantástico se encuentra, como apunta el propio César Nicolás, el humor, tal y como ha sido estudiado, en términos generales, por autores como Georges Desmeules, para el que "la clase de interacción entre un protagonista y lo sobrenatural condiciona directamente la probabilidad de la actualización de este potencial humorístico"[602], o, en concreta relación con la obra micronarrativa ramoniana, por otros autores como Antonio Rivas, quien ha conectado la personal poética del

[600] César Nicolás, "Lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna", pp. 294-295.
[601] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, p. 753.
[602] Georges Desmeules, "Literatura fantástica y espectro del humor", en Antón Risco, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova, eds., *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, 1998, p. 66.

madrileño con su producción de microrrelatos fantásticos y estos, a su vez, con el efecto humorístico[603].

IV.4.- MICRORRELATOS Y HUMORISMO

Decía el propio Gómez de la Serna en el capítulo XXIII de su autobiografía titulada *Automoribundia* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948) que ya de "niño en víspera de la adolescencia"[604], tras una de sus visitas al Congreso de los Diputados con su tío Toribio, había sido bautizado por este como humorista, debido a la graciosa respuesta con la que finalizó una pequeña discusión generada entre ambos a partir de la confusión de una moneda con una chapa de guardarropa. No fue casual que, con el pasar de los años, durante su estancia en París en 1930, Gómez de la Serna acabase siendo nombrado miembro de la Academia de Humor Francesa, junto a tres extranjeros más: Charles Chaplin, Massimo Bontempelli y Pitigrilli, experiencia que también cuenta en el capítulo LXXI de *Automoribundia*[605].

Hay que partir de la base de que el humor para el escritor madrileño no es un elemento que se limite a caracterizar unas cuantas obras, sino que es, por así decirlo, el magma que se encuentra en el núcleo de su mundo creativo y que recorre las profundidades de su producción literaria. Esto no quiere decir, como es lógico, que el humor no se transparente o sea más explícito en unos casos que en otros, de ahí que, al igual que hemos podido hablar hasta llegar aquí de sus microrrelatos intertextuales y fantásticos, podamos hablar ahora de sus microrrelatos humorísticos, a sabiendas, no obstante, de que constantemente estas modalidades subgenéricas se cruzan entre sí y con otras.

---

[603] Antonio Rivas, *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, pp. 164-168.

[604] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. XX: *Escritos autobiográficos I: Automoribundia (1888-1948)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, p. 216.

[605] *Ib.*, pp. 607-608. Para profundizar en la relación entre Gómez de la Serna y París, véase Nigel Dennis, "Prólogo: El ir y venir de Ramón Gómez de la Serna", en Ramón Gómez de la Serna, *París*, Nigel Dennis, ed., Pre-Textos, Valencia, 1986, pp. 7-62; y Olga Elwes Aguilar, *op. cit*. En 1953, Gómez de la Serna también fue nombrado presidente de honor de la Academia de Humor Española, fundada ese mismo año por Enrique Laborde e integrada, entre otros, por Tono, Álvaro de Laiglesia, Mingote, Chumy Chúmez, Rafael Castellano, Julio Penedo, Víctor Vadorrey y Pgarcía. Esta Academia desapareció en 1963, el mismo año de la muerte de Gómez de la Serna, pero fue refundada en 1989 por un grupo de colaboradores de la famosa revista humorística *La Codorniz*, entre ellos, algunos de los autores anteriores. Desde 1997, la Academia de Humor Española está reconocida oficialmente como Asociación Cultural. Véase http://www.ciberniz.com/academia.htm.

En el caso concreto de Gómez de la Serna resulta más que evidente que, como ocurría con la intertextualidad y con lo fantástico, también el humor opera en un doble sentido: el ideológico, esto es, el del cuestionamiento de lo tradicional y convencionalmente aceptado, y el estructural, o sea, el de la incidencia en el grado de concisión en los relatos. Tal y como propugna Irene Andres-Suárez, "el humor es una modalidad de expresión estética y literaria que permite enfrentarse con la realidad de una forma particular y distanciada y adoptar una posición crítica ante el mundo y la existencia, pero, a la vez, y esto es lo que más nos interesa ahora, constituye una estrategia de suma eficacia para comprimir el cuerpo textual"[606].

Aunque realizó otros trabajos de interés al respecto, en su ensayo "Gravedad e importancia del humorismo", publicado originalmente en la *Revista de Occidente* en 1930[607], Gómez de la Serna condensa sus reflexiones más relevantes sobre lo que él entiende por humorismo y lo que no –teniendo en cuenta las definiciones que otros autores anteriores dieron de este– y sobre la trascendencia del humor en su vida y en su obra. De igual manera, sitúa su concepción del humorismo en su justo contexto histórico y cultural, oponiendo la vertiente humorística española, cuyos orígenes y evolución escudriña, a la de otros países. Por último, Gómez de la Serna describe el humorismo propio de algunos de los movimientos de vanguardia más importantes: "En el cubismo, en el dadaísmo, en el superrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado"[608]. Dado que, como decía Gómez de la Serna, "el humorismo inunda la vida contemporánea"[609] y que "en fin, casi todos los escritores contemporáneos se salvan por su humorismo, y gracias a él quitan a los conflictos lo que tienen de irresistibles"[610], es consecuente que uno de los pilares en los que se sustentó la creación vanguardista haya sido el humor.

El verdadero humorismo, según Gómez de la Serna, "no puede ser considerado como un tropo literario, pues debe ser función vital de las obras de arte más variadas, sentido profundo de toda obra de arte"[611], es decir, que, más allá de ser un mero recurso

---

[606] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 120-121.
[607] Ramón Gómez de la Serna, "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, 84, junio de 1930, pp. 348-391. Este ensayo fue posteriormente publicado por Gómez de la Serna bajo el título de "Humorismo", en *Ismos*, ed. cit., pp. 197-233.
[608] Ramón Gómez de la Serna, "Gravedad e importancia del humorismo", en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, p. 225.
[609] *Ib.*, p. 203.
[610] *Ib.*, p. 224.
[611] *Ib.*, p. 205.

estético o de depender del uso de formas como el chiste, el retruécano o el choteo –por simples–, lo satírico –por ofensivo y didáctico–, lo irónico –por mezquino–, lo cínico –por insincero– o lo cómico –por ridículo– en busca de la risa o la carcajada del público, es "la actitud más cierta ante la efemeridad de la vida […]. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud"[612]. Esta actitud es la que, en última instancia, permite al artista advertir, aceptar y ahondar en las paradojas y los absurdos de la vida desde un cierto distanciamiento. Para ello, cuenta el creador con una serie de "ingredientes que entran en el humorismo y que después se diversifican en él, formando algo que no tiene que ver nada con los elementos sueltos"[613]: lo grotesco, el sarcasmo, lo bufo, lo patético o lo épico-burlesco. En este sentido, Gómez de la Serna ubica el humorismo en un espacio intermedio entre el extremo de lo cómico o lo gracioso, cuyo propósito es provocar la risa o la carcajada, y lo dramático o lo amargo, cuyo objetivo es el de generar la tristeza o el llanto. Por consiguiente, "el éxito del humorismo está en que no brote ni de lo muy cómico ni de lo muy fúnebre, que se mueva en ese trozo de calle que va del teatro a la funeraria"[614].

Entre los autores que se han aproximado al humor no sólo en la práctica, sino también teóricamente, el madrileño cita a figuras relacionadas con el pensamiento y el arte como, por este orden, Theodor Lipps, Johann Paul Friedrich Richter, Manuel de la Revilla, Taine, Pirandello, Bergson, Gautier, Herbert Spencer, Kant, Mack Sennett o al que más nos interesa aquí: Gaston William Adam de Pawlovski. Este escritor y periodista francés fue autor de la obra titulada *Inventions nouvelles et dernières nouveautés* (Fasquelle Editeur, París, 1917), que compila un conjunto de microtextos dedicados, fundamentalmente, a las descripciones de objetos e inventos imaginarios e inverosímiles, pero que a menudo se insertan en un contexto narrativo. El trasfondo de esta obra de Pawlovski es la crítica humorística contra la cosificación que ha sufrido el hombre al integrarse en una sociedad cada vez mas dominada por la tecnología y el cientificismo, y, en cierta medida, también contra la en aquel entonces incipiente sociedad de consumo. Como podemos comprobar, se trata de microtextos que mantienen una íntima conexión temática con muchos de los microrrelatos de Gómez de la Serna consagrados a la especulación sobre la relación entre los seres humanos y las

[612] *Ib.*, p. 204.
[613] *Ib.*, p. 209.
[614] *Ib.*, p. 217.

cosas, la cual puede dar lugar, llevada a sus límites, bien a la cosificación de los humanos, bien a la animización de las cosas[615]. En muchos microrrelatos del escritor madrileño,

> las cosas alcanzan un protagonismo equivalente, o superior, al de las personas. Cuando ocurre lo segundo, llega a invertirse la relación habitual entre unas y otras: de subordinadas, las cosas pasan a dominadoras, disponen del destino humano; de instrumentalizadas por el hombre pasan a disponer de él; en los casos extremos se rebelan y pueden aniquilarlo. Sin llegar a tanto, los objetos, "agentes" (con virtud de obrar), influyen en las personas. Su influencia puede resultar benéfica pero lo común es que sea maligna; en estos casos, acabar con ella devuelve la salud o la felicidad a los afectados[616].

Así sucede, por ejemplo, en el microrrelato titulado "Médico nuevo" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935), en el que los pacientes de un hospital comienzan a recuperarse de sus enfermedades cuando un médico recién llegado decide quitar las rejas de las ventanas:

MÉDICO NUEVO

Cuando llegó el médico extraordinario al hospital lleno de verjas traía una atroz fama de loco.

– Supóngase usted –decía uno de sus enemigos a uno de los internos– que durante todo el viaje ha venido tirando recetas por la ventanilla del tren.

– ¿Y qué explicación daba a eso? –preguntó el interno.

– Que había que sembrar la curación por los campos como se siembra el trigo en los surcos.

---

[615] "La bipolaridad de Ramón adquiere perfiles concretos: es una bipolaridad que cruza su monotematismo, un aspa en el mundo circular y cerrado de sus monografías: la tensión entre lo insólito y lo cotidiano, la unión íntima de lo insólito con lo trivial, de lo sorprendente con lo familiar y lo prosaico. El carácter obsesivo y agotador de sus monografías (verdaderos catálogos de la ciudad, las cosas, el circo, el alba, el erotismo o la muerte) puede así participar también de lo polimórfico, de lo heterogéneo acumulado y vario, de lo infinitamente disperso. Los objetos cotidianos nos revelan sus facetas insólitas: lo inanimado se anima; lo animado se cosifica. La muerte –trascendental, desconocida, absoluta– se torna vital, vivaz, concreta, cotidiana. Bajo todo este fenómeno –en el que el ingenio y el humor desempeñan un papel decisivo– subyace un juego, una ecuación, un trueque: una vasta metáfora" (César Nicolás, *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, p. 19). Véase el ensayo de Gómez de la Serna titulado "Las cosas y el ello", *Revista de Occidente*, 134, 1934, pp. 190-208.

[616] Luis López Molina, "Introducción", p. 26.

El médico nuevo, que siempre lucía en su rostro una expresión franca y abierta, vivió con aspecto tétrico aquellos primeros días de su dirección del hospital.

– ¿Qué pensará hacer? –se preguntaban todos.

Hasta que un día la expresión del doctor nuevo cambió radicalmente y con aire de libertador hizo que quitasen todas las rejas de las ventanas.

A los pocos días el hospital estaba casi deshabitado. Aquella medida de suprimir en él lo que a todos los hospitales les da tono de cárcel de enfermos hizo que se curasen casi todos los incurables y que saliesen a la calle dados de alta, mezclando un aire de domingo al aire del martes que era[617].

Opina también Gómez de la Serna en su ensayo que, sobre todo en un país tan contradictorio como ha sido siempre España, el humorismo ha surgido por necesidad, para poder afrontar la dureza de la vida y la incertidumbre ante la muerte: "Este pueblo puro, que sólo vive su humanidad y su rectitud como si se hubiese encerrado en sus fronteras sólo para eso y para bien morir, propugna su humorismo como una solución verdadera del ánimo, como un consuelo de lo problemático invariable, como una salida de las más profundas congojas"[618]. Dentro de lo que sería la historia del humorismo español, habría que destacar, como hace el madrileño, a escritores y demás artistas como Hurtado de Mendoza, Cervantes, Quevedo, Góngora, Baltasar Gracián, Goya[619], Miguel de los Santos Álvarez, Silverio Lanza[620], Azorín y, por determinadas obras, a Unamuno, Valle Inclán o Baroja. Las peculiares características del humorismo español permiten diferenciarlo, como explica Gómez de la Serna, de otros humorismos como el

[617] Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, p. 205.
[618] Ramón Gómez de la Serna, "Gravedad e importancia del humorismo", p. 219.
[619] Véase Darío Hernández, "En torno a los *caprichos* y *disparates* de Ramón Gómez de la Serna y su relación con los grabados de Goya", *Revista Laboratorio*, 3, 2010, s.pp., revistalaboratorio.cl/2010/12/en-torno-a-los-caprichos-y-disparates-de-ramon-gomez-de-la-serna-y-su-relacion-con-los-grabados-de-goya. En este artículo, ponemos de relieve los vínculos existentes entre la producción micronarrativa de Gómez de la Serna y la creación de grabados de "Goya, uno de los dioses tutelares de Ramón" (Luis López Molina, "El ramonismo: género y subterfugio", p. 40). Esta relación entre el escritor madrileño y el pintor aragonés se produjo en tres niveles fundamentales: el terminológico, pues dos de los nombres que Gómez de la Serna empleó para hacer referencia a sus microtextos, entre ellos, los microrrelatos, remiten directamente a la obra del pintor, en concreto a sus dos series de grabados tituladas, respectivamente, *Los Caprichos* (1799), de ochenta estampas, y *Los Disparates* –también conocida como *Los Proverbios*– (1815-1824), de dieciocho estampas; el teórico, dado que Gómez de la Serna es autor, además, de uno de los más atractivos ensayos sobre la vida y la obra del pintor: *Goya* (La Nave, Madrid, 1928) –en él hallamos un capítulo independiente para el comentario de cada una de estas dos series de grabados a las que nos referimos: "Los Caprichos" y "Proverbios y Disparates"–; y, por supuesto, el estético, a partir de cuyo análisis se extrae que el humor es uno de los elementos más importantes que permiten establecer el paralelismo entre las obras de ambos autores, pues, en opinión del propio Gómez de la Serna, "Goya fue el precursor del humorismo intencionado y suicida, que creó ideal literatura del momento" (Ramón Gómez de la Serna, "Los Caprichos", en *Goya*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 66).
[620] Véase Juan José Saavedra, *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna. Dos madrileños atípicos*, Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.

italiano, el estadounidense, el francés, el inglés, el alemán o el ruso, los cuales también describe escuetamente.

Aunque, como hemos dado a entender aquí, "el conjunto [de microrrelatos ramonianos] está impregnado de humorismo"[621], también podemos distinguir, por un lado, varias etapas en la evolución del humorismo ramoniano y, por otro, algunos microrrelatos en los que el elemento humorístico es más relevante que en otros.

Uno de los críticos que ha hablado de las diferentes facetas del humorismo ramoniano ha sido Gaspar Gómez de la Serna. Según este autor, antes de los años veinte, nos encontramos con un escritor algo alejado del humorismo, es decir, con "un Ramón reformista que se enfrentaba con el drama humano con intención trascendente, empeñado desde dentro del drama mismo en descomponer sus factores ficticios y dar paso, en *serio*, a los verdaderos en un empeño patético de descomponer y recomponer el universo"[622]. Es a partir de esos años, sin embargo, cuando aparece verdaderamente la primera fase humorística de Gómez de la Serna, que transitará, entonces, por el camino de la jovialidad y el optimismo: "Está en la alegría juvenil de *El circo*, en la incongruencia y la pura jocundidad de *Disparates*, *Virguerías*, *Caprichos*, *Gollerías*, *Variaciones*; en las innumerables novelas grandes y novelas cortas de toda esa etapa, desde *El doctor inverosímil*, en su primera versión, o *El miedo al mar* hasta *La Nardo* o *La hiperestésica*"[623]. La segunda fase comenzaba aproximadamente en los años treinta (recuérdese que es justo en 1930 cuando el madrileño publica por vez primera su ensayo "Gravedad e importancia del humorismo"), entrando Gómez de la Serna en un camino distinto, menos jovial y menos optimista, que afronta la vida y la creación literaria desde "una cierta angustia existencial que busca en la salvación humorista de la realidad también la salvación de sí mismo, propósito que antes no contaba en absoluto". Entrarían aquí obras como *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935).

---

[621] Luis López Molina, "El «ramonismo» hoy", p. 26.

[622] Gaspar Gómez de la Serna, *op. cit.,* pp. 115-116. La contradicción que surge al confrontar esta idea con, por ejemplo, la producción de greguerías que acomete el escritor madrileño en esta época trata de resolverla el crítico de la siguiente manera: "Sin embargo, un hecho es evidente, y es el de que hay un momento en que en el talante de Ramón como escritor se produce una variación de perspectiva –al mismo tiempo que la greguería se entroniza como fórmula capital– que consiste en adoptar en esta fase central de su existencia una cierta actitud humorística ante la vida; sin que haya que confundir, en cualquier caso, todas las revelaciones insospechadas y sorpresivas de la realidad producidas por el ingenio ramoniano con creaciones humorísticas. Una cosa es el creacionismo poético e innovador que en todo caso lleva consigo el *ramonismo* y otra es la perspectiva humorística en la que en ocasiones se coloca" (*ib.*, p. 115). Véase Eloy Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003; e Ignacio Soldevila-Durante, "Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Ramón Gómez de la Serna)", en Nigel Dennis, coord., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, *Ottawa Hispanic Studies*, 2, 1988, pp. 23-43.

[623] *Ib.*, p. 118 y ss.

Fuera de nuestros márgenes cronológicos de estudio quedaría una última fase, la de su exilio –más o menos voluntario–, en la que Gómez de la Serna seguirá avanzando por el camino emprendido anteriormente, a través del cual irá intensificando "esta medida otra vez patética del humor", propia, no obstante, de "un Ramón posterior, desarraigado de su circunstancia madrileña y colmada ya de zozobra y desengaño la medida del tiempo. Es el mismo cuya experiencia creadora va a dar paso también, en la última etapa de su vida, al otro sistema de potenciación de la realidad que es el lirismo, el cual a veces va a combinarse en su obra con el humor y otras va a alzarse solo, como surtidor de franca y transida poesía"[624].

Entre los microrrelatos ramonianos anteriores a 1939 que Luis López Molina clasifica específicamente como humorísticos en la antología *Disparates y otros caprichos* están: "El ilusionista" (de *Libro nuevo*, 1920), "La viuda inadmisible" (de *Ramonismo*, 1923), "El loro y la dama", "Invención del Carnaval" y "Los rompecabezas del ogro" (de *Gollerías*, 1926) y "El ladrón erudito" (de "Otras fantasmagorías", en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935). Estos y otros muchos más microrrelatos humorísticos de Gómez de la Serna podrían agruparse en torno a las que Irene Andres-Suárez considera las principales modalidades del humorismo: lo negro o macabro ("Los rompecabezas del ogro"), lo irónico –más bien sarcástico en el caso de Gómez de la Serna– ("El ilusionista", "El loro y la dama" o "Invención de Carnaval"), lo paradójico ("El ladrón erudito") y lo absurdo ("La viuda inadmisible")[625]. Reproduzco a continuación, para que sirva de ejemplo, "Los rompecabezas del ogro", microrrelato humorístico relacionado con la muerte, que, como ya hemos visto, es uno de los temas ramonianos más recurrentes: "Obsesionado por ella, recurrió al humor (a veces negro) para conjurarla"[626]:

LOS ROMPECABEZAS DEL OGRO

Al ogro le gusta jugar a los rompecabezas, pero él no hubiera podido resistir los adoquines de cartón que tan banal hacen un juego tan reconstructor y tan importante.

[624] En esta etapa de su vida dirá, en una entrevista concedida a Federico Lefebvre y luego publicada en *Nouvelles littèraires*, que "no, no practico el humorismo… La sociedad me hizo humorista. Al principio acepté el título a regañadientes. Después me he visto forzado a figurar dentro de ese marco, aunque crea yo que el humorismo únicamente puede curar la gravedad de decir cualquier cosa al público" (Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. I, AHR, Barcelona, 1956, p. 42).
[625] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 122-131.
[626] Luis López Molina, "Introducción", p. 17.

Al ogro le preparan para su entrenamiento una serie de niños descuartizados y el terrible señor va formando en la mesa de los rompecabezas la silueta completa de cada niño. De vez en cuando se le oye murmurar:

– Esta cabeza es de este.

– Este brazo no parece de aquí.

– Esta pierna es más larga que esta otra.

– Este pedazo de tronco no sé de quién puede ser.

En conclusión, podemos afirmar que Gómez de la Serna practicó el humorismo con una intención totalizadora, es decir, que fuera capaz de conformar tanto su modo de vivir como de crear, y en una dirección innovadora y rupturista, cumpliendo, en última instancia, todas y cada una de las condiciones que Demetrio Estébanez Calderón ha considerado indispensables a la hora de definir el humorismo vanguardista: "Entre los recursos de este nuevo tipo de humor figuran la utilización del absurdo como ruptura de la lógica […], la incoherencia, el disparate, la distorsión y deshumanización de la realidad, la búsqueda de lo inverosímil, la degradación paródica de los convencionalismos sociales y de los tópicos y clichés lingüísticos, etcétera"[627].

Como puede suponerse, no sólo con sus greguerías, sino con su obra micronarrativa, Gómez de la Serna –al igual que Juan Ramón Jiménez– ejerció una notable influencia sobre los jóvenes vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, entre ellos, Federico García Lorca, varias de cuyas prosas narrativas breves –publicadas en su mayor parte en las revistas de la época– hoy podemos recuperar como los magníficos microrrelatos que son[628].

[627] Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996, p. 538.

[628] Para profundizar en el análisis del influjo de la obra ramoniana (sobre todo, no obstante, de las greguerías) sobre la de Lorca, véase Manuel Durán, "Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-436, 1986, pp. 221-229. Da noticia Durán, asimismo, de otros autores que, como Rafael Solana, Rafael Martínez Nadal o Richard L. Jackson, ya habían señalado anteriormente la influencia de la obra del madrileño sobre la del granadino. Véase también Luis Cernuda, "Gómez de la Serna y la generación poética de 1925", en *Obra completa. Prosa I*, vol. II, Derek Harris y Luis Maristani, eds., Siruela, Madrid, 1994, pp. 172-180.

V.- FEDERICO GARCÍA LORCA: AUTOR DE MICRORRELATOS

La corriente estética iniciada en nuestra literatura a partir del modernismo y que situaba a la brevedad y al fragmentarismo en una posición de enorme relevancia va a ser explotada y consolidada por los jóvenes escritores de vanguardia, esto es, los nacidos en torno a 1900, durante los años veinte y treinta del siglo XX. "Los ejemplos próximos de Juan Ramón y Gómez de la Serna sirvieron de guía y estímulo a los jóvenes escritores. No constituían los únicos paradigmas de la estética de la brevedad, desde luego, pero sí los más inmediatos. Las revistas de la joven literatura recogen muy pronto las escaramuzas con los diversos géneros que, de manera invariable, se materializan en forma de microtextos"[629].

Aparte de Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna –que no sólo son, con respecto a la práctica de la microtextualidad, los modelos "más inmediatos" de la generación siguiente, sino también los más trascendentes tanto en cantidad como en calidad–, es verdad que existieron en España, tal y como señala Ródenas de Moya, otros referentes en el cultivo de las formas breves –en unos y otros géneros– pertenecientes a generaciones anteriores a la de los jóvenes vanguardistas, e incluso a las de los mismos J. R. Jiménez y Gómez de la Serna. Entre ellos se encuentran, por ejemplo: Isidoro Fernández Flórez (1840-1902) –más conocido como Fernanflor–, con sus *Cuentos rápidos* (Ramón Molinas Editor, Barcelona, 1886) y, sobre todo, con los "cuentos chicos" publicados entre 1897 y 1898 en la prensa de la época (*La Libertad*, *Barcelona Cómica*…) y algunos de los cuales fueron luego compilados en *Cuentos* (M. Romero, Madrid, 1904, con prólogo de Benito Pérez Galdós); Silverio Lanza (1856-1912) –heterónimo del madrileño Juan Bautista Amorós–, al que David Roas rescata como uno de los microrrelatistas españoles primigenios, con la colección de relatos titulada *El año triste* (Fernando Cao y Domingo Val, Madrid, 1883[630])[631] y, en concreto, con textos

[629]Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 99.

[630] Sobre la supuesta primera edición de 1880, José Manuel Domínguez Rodríguez comenta lo siguiente: "Con *El año triste* se inaugura la obra publicada por Silverio Lanza. ¿Ha existido la –por algunos citada– edición de 1880? Después de haber indagado largamente, y de haber considerado varias circunstancias biográficas, abrigo serias dudas sobre ello. Me inclino a pensar que esa «primera edición» es una edición fantasma. Estimo que no es más que el comienzo de una serie de escamoteos lancianos, a los que nos irá acostumbrando el irónico Amorós" (José Manuel Domínguez Rodríguez, "Introducción", en Silverio Lanza, *Obras completas I: El año triste*, J. M. Domínguez Rodríguez, ed., Orígenes, Madrid, 1989, p. 10).

como "La verbena de San Pedro" o "Noche-Buena", los cuales, por su concisión, entre otras características, "tienen, sí, originalidad, pues difieren de los cánones de los cuentos de la época"[632], como señala José Manuel Domínguez Rodríguez refiriéndose, no obstante, al conjunto completo de los textos que componen el libro; Valle-Inclán (1866-1936), con algunos de los cuentos breves de *Jardín umbrío* (Imprenta Viuda de Rodríguez Serra, Madrid, 1903) o con *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (Imprenta Clásica Española, Madrid, 1917), que integraba un conjunto de breves crónicas que el autor había ido publicando en el diario *El Imparcial* –tanto una obra como otra se incluyeron luego en el volumen XII de su *Opera omnia* (Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1920)–; Rodrigo Soriano (1868-1944), con *Grandes y chicos. Artículos y cuentos* (Librería de P. Aguilar, Valencia, 1899); Miguel Sawa (1866-1910), con la antología póstuma *Historias de locos* (E. Domenech, Barcelona, 1910), donde encontramos relatos de una extensión similar a los contenidos en la obra de Pío Baroja (1872-1956) titulada *Vidas sombrías* (Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1900), "libro de cuentos […] en el que aparecen varios textos de tres páginas"[633]; Gabriel Miró (1879-1930), con algunas de las composiciones recogidas en sus distintas colecciones de relatos[634]; Eugenio d'Ors (1882-1954), con sus *Glosas* (publicadas desde 1906 en la *Veu de Catalunya* pero traducidas al español por primera vez en 1917 por Alfons Maseras para la editorial madrileña Calleja); o José Moreno Villa (1887-1955), con *Evoluciones. Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas* (Calleja, Madrid, 1918)[635], autor que "pertenece a ese grupo de escritores algo

---

[631] David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", p. 70.
[632] José Manuel Domínguez Rodríguez, *op. cit.,* p. 21.
[633] David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", p. 71.
[634] Véase Gabriel Miró, *Antología de cuentos de Gabriel Miró*, en Marta Altisent, *La narrativa breve de Gabriel Miró y Antología de cuentos*, Anthropos, Barcelona, 1998, pp. 231-297.
[635] Esta obra del escritor malagueño aparece dividida en cuatro partes: el *Libro I*, compuesto por el cuento "Eximio, el presbítero (cuento)" y por las series tituladas "Caprichos románicos", "Caprichos góticos" y "Sabandijas humanas", el *Libro II. Bestiario*, el *Libro III. Epitafios*, y el *Libro IV (poesías). Labor breve y paralela*. Dentro del *Libro I*, podrían clasificarse como microrrelatos textos como "La venganza" (en "Caprichos románicos"), "La Mari-Bárbola", "Don Sebastián de Morra", "El niño de Vallecas", "El inglés" y "Nicolasito" (en "Sabandijas humanas") –Moreno Villa fue también un experto conocedor de la obra del pintor sevillano, como demostró en su ensayo *Velázquez* (Calleja, Madrid, 1920)–. Por su parte, el *Libro II. Bestiario*, muchos de cuyos textos los había comenzado a publicar el autor un año antes en la revista *España* bajo el título genérico de "Bestiario", no es exactamente una colección de "prosas descriptivas" (Domingo Ródenas de Moya, *Prosa del 27. Antología*, p. 432) o de "pseudofábulas" –como las llamó Moreno Villa– (Domingo Ródenas de Moya, "La microtextualidad en la vanguardia histórica", en Salvador Montesa, ed., *op. cit.,* p. 85), pues alberga también algunas composiciones narrativas que pueden circunscribirse al género del microrrelato, como "El asno", "El caracol", "La rana" o "La llama del Perú". Véase María Antonia López Frías, *José Moreno Villa: vida y poesía antes del exilio (1887-1937)*, Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1990; y Eduardo Jiménez Urdiales, *La narrativa de José Moreno Villa: "Evoluciones" y "Patrañas"*, Ediciones de la Diputación Provincial de

mayores que los poetas canónicos del 27 pero cuyos principios estéticos coincidieron con los de éstos"[636], como ocurre igualmente con Benjamín Jarnés (1888-1949), que no pudo tampoco soportar la tentación de la escritura micronarrativa, de ahí composiciones suyas como "Barquitos de papel" (*Alfar*, 35, 1923), que, según Ródenas de Moya, "es a la vez un microrrelato y un programa de impugnación estética con el marchamo de la vanguardia más belicosa"[637].

No es de extrañar que Ródenas de Moya considere el año 1917 especialmente relevante en relación con el desarrollo de la microtextualidad en España, pues es el año, como hemos visto hasta llegar aquí, de la publicación del primer libro de *Greguerías* (en *Tapices*, de 1912, aparecían ya, no obstante, algunas greguerías), de la segunda edición de *Platero y yo* (la primera edición, de 1914, no sólo estaba incompleta, sino que su ordenación no obedecía con todo rigor a los criterios del moguereño), de las crónicas valleinclanianas de *La media noche*, de la primera traducción al español de las *Glosas* de d'Ors, o de las prosas breves que Moreno Villa agrupó bajo el título "Bestiario" en la revista *España*[638]. Sin embargo, es el año 1918, con el final de la primera guerra mundial, el que se suele hacer coincidir con el comienzo de una nueva etapa en la evolución del arte en general y de la literatura en particular. Por ese entonces, el cubismo y el futurismo tenían un importante recorrido ya hecho y casi

---

Málaga, Málaga, 1998. Pese a la escasa producción micronarrativa posterior de Moreno Villa, se ha destacado alguna otra publicación en prensa como "Juicio". Ródenas de Moya lo describe así: "El número 5 (1926) [de *Mediodía*] trae […] ocupando menos de media página, un cuentecillo de Moreno Villa, «Juicio», donde se carea un personaje sin nombre con un Dios preguntón" (Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 118).

[636] Domingo Ródenas de Moya, *Prosa del 27. Antología*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 432. Véase Cristóbal Cuevas García, ed., *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, 10-13 de noviembre de 1987), Anthropos, Barcelona, 1989. Conviene aclarar, llegados a este punto, que nuestra idea en torno a lo debe entenderse por "generación del 27" o "grupo del 27", entre otros nombres que ha llevado, coincide con la del propio Ródenas de Moya: "Es hoy incuestionable que poetas, prosistas, cineastas, pintores e ilustradores, músicos y otros artistas formaron parte de un polisistema cultural de múltiples dependencias para el que el marbete de «generación del 27», a pesar de su plausible virtualidad pedagógica, se queda estrecho. El Veintisiete, designador cuya utilización es ya ocioso discutir, debe emplearse como sinécdoque convencional de toda una época, como hipocorístico «definidor de una 'contemporaneidad' artística que tiene su vórtice en los años veinte y primeros años treinta, hasta la guerra civil»" (Domingo Ródenas de Moya, "Introducción", en *Prosa del 27. Antología*, p. 12). La cita interna está extraída de José Luis Bernal, "Espíritus contemporáneos", *Ínsula*, 612, 1997, pp. 3-5.

[637] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 109. El mismo Ródenas de Moya nos explica que este texto sería refundido en la novela de Benjamín Jarnés titulada *El profesor inútil* (Revista de Occidente, Madrid, 1926). También cabría aquí tomar en consideración algunos de los microtextos que componen los relatos fractales o paratácticos "Folletín" y "Película", pertenecientes a *Salón de estío* (La Gaceta Literaria, Madrid, 1929). Véase *supra*, p. 178.

[638] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", pp. 94-96. Es el año, además, en que, fuera de nuestras fronteras, aunque no de nuestra lengua, Julio Torri publica sus *Ensayos y poemas*, obra en la que se encuentra el microrrelato titulado "A Circe", del que ya hablamos anteriormente. Véase *supra*, nota al pie 332.

terminado como movimientos de renovación estética y el dadaísmo entraba igualmente en su etapa final. Estaba dispuesto así el terreno para la fundación de nuevos movimientos vanguardistas como el creacionismo, nacido de la mano del chileno Vicente Huidobro, que, en 1918, realiza una de sus visitas a Madrid, o, en nuestro país, del ultraísmo, encabezado por autores como Rafael Cansinos-Asséns, Isaac del Vando Villar, Rafael Lasso de la Vega, Juan Larrea, Adriano del Valle, Gerardo Diego, Jorge Luis Borges –por aquel entonces en España–, Eugenio Montes, Guillermo de Torre o Pedro Garfias, y difundido por revistas como *Grecia*, *Ultra*, *Horizonte* o *Alfar*. Un año más tarde, se produciría la eclosión del surrealismo, como demuestra la obra de André Breton y Philippe Soupault titulada *Les champs magnétiques* (Éditions du Sans Pareil, París, 1920), escrita en 1919 y en la que sus autores practicaron la escritura automática.

Asimismo, tal y como explica, entre otros, Nigel Dennis, todos aquellos factores de índole propiamente estética que, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, habían conducido a la literatura hacia la brevedad y el fragmentarismo se vieron reforzados por otros aspectos vinculados con las teorías filosóficas y los avances científicos de la época. Desde el punto de vista filosófico, cobró una especial importancia la idea de que el acceso al conocimiento de la realidad por parte del ser humano era siempre e inevitablemente incompleto, con la consiguiente propagación de "la sensación general […] de que el ser humano ha perdido su unidad y se mueve forzosamente en un ámbito de percepciones parciales e inconexas"[639]. Así pues, las teorías sobre la relación entre el sujeto y el objeto comenzaron a verse modificadas de manera sustancial, asumiendo las limitaciones del ser a la hora de concebir el mundo y de transmitir el pensamiento, lo que parecía requerir entonces, más que nunca, del lenguaje metafórico y de la expresión concisa (sirva de ejemplo la producción aforística del filósofo alemán Nietzsche[640]). Por otra parte, en lo que toca al ámbito científico, el gran desarrollo que experimentaron los estudios atómicos tuvo mucha más repercusión en el arte y, en concreto, en la literatura, de lo que podría llegar a pensarse –como ya pudimos comprobar, no obstante, al analizar la obra minificcional de Gómez de la Serna–. Todo ello se reflejó, sin duda, en la expansión que tuvo entre los jóvenes

[639] Nigel Dennis, "En torno a la prosa breve en la joven literatura", *Ínsula*, 646, 2000, p. 15.
[640] Véase Friedrich Nietzsche, *Aforismos*, Andrés Sánchez Pascual, trad., Edhasa, Barcelona, 1994; o *Reflexiones, máximas y aforismos*, Luis Fernando Moreno Claros, trad., Valdemar, Madrid, 2001.

vanguardistas "la reacción en contra de los excesos verbales (y sentimentales) del romanticismo y la importancia concedida al principio de rigurosa depuración"[641].

> No debe olvidarse que el progreso técnico que se lleva a cabo en ese decisivo período histórico sólo se explica por los extraordinarios avances de la cultura científica producidos ya desde la segunda mitad del siglo XIX. Estamos hablando de una época en que se descubre la función de los microorganismos y se inicia el camino de la microbiología; en que se detecta la radioactividad y se abre el campo de la física nuclear; y en que en el campo de la física teórica se formula nada menos que la teoría de la relatividad. Hay que tener presente, además, otro aspecto esencial para entender el proceso de la historia moderna. El prodigioso desarrollo tanto de las ciencias sociales y humanas como de las ciencias de la naturaleza tiene decisivas consecuencias en el autoconocimiento humano. Se alcanza en esta época un grado de autoconciencia, hasta entonces inédito, sobre el lugar del hombre en el universo, en el planeta, en la escala de las especies animales y en la historia de las civilizaciones. Y todo ello tiene, lógicamente, repercusiones en la visión del mundo: tan profundas, que vinieron a situar al hombre moderno ante la tragedia de su soledad y su desvalimiento en el cosmos[642].

Una de las intenciones más relevantes de estos jóvenes escritores españoles de los años veinte y treinta fue, por tanto, la de pulverizar o atomizar los grandes textos poéticos, teatrales, ensayísticos y narrativos, propósito que dio como resultado, por poner algunos ejemplos: en poesía: la introducción del haiku en nuestra literatura, así como "la preferencia por las estrofas cortas de origen popular (como las seguidillas o

---

[641] Nigel Dennis, "En torno a la prosa breve en la joven literatura", p. 15. Gerardo Diego sentenció en una de sus "Mínimas" –pequeño conjunto de microtextos en los que reflexionaba sobre algunas cuestiones estéticas mediante un lenguaje literario– que: "El poeta trabaja con los átomos, mientras el filósofo observa a los astros. Si se cambian los oficios ambos desbarran deliciosamente" (Gerardo Diego, "Mínimas", *Meseta*, 1, 1928, p. 5). La aplicación de conceptos y términos científicos en relación con la minificción literaria ha llegado hasta nuestros días: "Recientemente, José María Merino y Juan Pedro Aparicio proponen otras dos denominaciones tomadas ambas del ámbito de la física. El primero la de *nanocuento*, neologismo muy acorde con los nuevos tiempos, obsesionados por la «nanociencia» y la «nanotecnología», es decir, por la miniaturización extrema (*cf.* José María Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, contraportada). El segundo habla de *literatura cuántica* para referirse al microrrelato (*cf.* prólogo de su libro *La mitad del diablo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005, p. 8; y «Poética cuántica», texto incluido en este libro" (Irene Andres-Suárez, "Prólogo", nota al pie 23, p. 18). Véase también Graciela Tomassini, "La microficción como texto ergódico. Acerca de la Biblioteca Fabularia y otros laberintos", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* pp. 409-424. Apunta Nigel Dennis, además, que "tampoco hay que perder de vista la importancia del cine en los años veinte como fuente de nuevas posibilidades expresivas que favorecen la práctica de la fragmentación. Francisco Ayala, entre otros, observa cómo el cine «pulverizó la realidad», disponiendo sus piezas «como fichas de dominó»" (Nigel Dennis, "En torno a la prosa breve en la joven literatura", p. 15).

[642] Miguel Martinón, "Introducción: La literatura española moderna (1868-1939)", p. 13.

soleás) o cultas (como las décimas)"[643]; en lo que afecta al supergénero dramático: la creación de microtextos de naturaleza teatral[644]; con respecto al supergénero didáctico-ensayístico: el incremento de la producción de aforismos y de microensayos[645]; y, en lo tocante al supergénero narrativo: la fragmentación del discurso novelístico[646] y la proliferación del microrrelato, que es, en nuestra opinión, uno de esos geniales aciertos

---

[643] Teresa Gómez Trueba, "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", p. 103. Véase Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", pp. 103-104; Anthony Leo Geist, "Estética de lo pequeño: el poema breve", en *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama, Madrid, 1980, pp. 142-145; y Pedro Aullón de Haro, *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Playor, Madrid, 1985 / Hiperión, Madrid, 2002. El propio Federico García Lorca cultivó este género lírico de origen japonés con sus diez "«Hai-kais» de felicitación a mamá" y reflexionó sobre el mismo en su "Nota sobre el «hai-kai»" y su "Crítica del «hai-kai»". Miguel García-Posada sitúa históricamente este conjunto de estos textos de Lorca: "Inédito, salvo el núm. 8, que fue dado a conocer por Mario Hernández en el prólogo al libro de Francisco García Lorca *Federico y su mundo*, p. XIII. Ms. sin fecha, pero todo –letra y estilo– sitúa el poema hacia 1921. Tras la «Nota» y «Crítica» a los *hai-kais* viene la siguiente advertencia del autor a su hermano: «Paquito, te ruego que nadie más que vosotros lea estos *hai-kais*, pues aparte de ser una cosa para la intimidad (y nada más sagrado) son cosa indudablemente humorista-lírica y exquisitamente incomprensible para muchas *gentes*. Estas *gentes* ya sabes tú quién son»" (Miguel García-Posada, "Notas al texto: Poesía varia", en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 981).

[644] Véase Irene Andres-Suárez, "Formas fronterizas: Microtextos de naturaleza teatral", en *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 134-157. En este apartado, la autora incluye, además, un subapartado sobre "Los *Diálogos* en prosa de F. García Lorca: microteatro narrativo" (pp. 145-157). De un total de doce diálogos, siete están completos y cinco quedaron inconclusos. Los siete primeros son: "El paseo de Buster Keaton" (fechado en julio de 1925 y publicado en *Gallo*, 1, 1928), "La doncella, el marinero y el estudiante" (fechado el 6 de julio de 1925 y publicado en *Gallo*, 2, 1928), "Quimera" (aproximadamente de la misma época que los anteriores pero publicado póstumamente en la *Revista Hispánica Moderna*, VI, 3-4, Nueva York, 1940), "Diálogo mudo de los cartujos", "Diálogo de los caracoles" (fechados, respectivamente, el 9 de julio de 1925 y en febrero de 1926 y publicados póstumamente en Federico García Lorca, *Tres diálogos*, Antonio Carvajal, ed., Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1985), "Escenas del teniente coronel de la Guardia Civil" y "Diálogo del Amargo" (fechados, respectivamente, el 5 y el 9 de julio de 1925 y publicados en la primera edición de *Poema de cante jondo*, en 1931). Los cinco restantes son: "Diálogo con Luis Buñuel" (también publicado póstumamente en *Tres diálogos*), "La sabiduría" (o "El loco y la loca"), "Diálogo de Fabricio y la señora", "Diálogo del dios Pan" y "Diálogo de la Residencia" (todos ellos publicados póstumamente en Federico García Lorca, *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, Marie Laffranque, ed., Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1987). Véase Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 177-192 y 637-644, respectivamente.

[645] Véase Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", pp. 104-106; Domingo Ródenas de Moya, "Las prosas de la Generación del 27", *Ínsula*, 646, 2000, p. 5 (donde habla del "Ensayo en cápsulas"); Domingo Ródenas de Moya, "Introducción", en *Prosa del 27. Antología*, pp. 53-58; Nigel Dennis, "En torno a la prosa breve en la joven literatura", pp. 15-19; o Irene Andres-Suárez, "Formas fronterizas: Microtextos de naturaleza ensayística", en *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, pp. 157-173.

[646] Para profundizar en el estudio de los rasgos de la novela española de vanguardia, entre ellos, el fragmentarismo, véase Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", pp. 106-108; Domingo Ródenas de Moya, "Las prosas de la Generación del 27", pp. 3-4; Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona, 1998; José María del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1995; o María Soledad Fernández Utrera, *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001.

de la generación de vanguardia que esperaba escéptico, entre otros críticos, Ortega y Gasset[647].

> La preferencia por los textos cortos no afectó sólo a la narrativa, sino a todas las expresiones prosísticas, y se extendió a la totalidad de los géneros literarios, desde la lírica al teatro o a la prosa de ideas, y reavivó el interés por formas antiguas como el aforismo, la semblanza o el cuadro dramático, por lo que puede hablarse con propiedad de una "estética de la brevedad" que encuentra su mejor testigo en la prensa literaria de la época. La vieja máxima gracianesca de que obran más quintaesencias que fárragos adquiere una plena vigencia[648].

Muestra de esta "estética de la brevedad" es, como decimos, la abundante producción de microrrelatos, la cual, como apunta Ródenas de Moya, encontró durante la vanguardia un importante espacio en los periódicos, revistas y suplementos literarios del momento[649], pero también en muchos de los libros misceláneos que se publicaban.

Aparte de Federico García Lorca, cuya obra micronarrativa estudiaremos en profundidad en este capítulo, contribuyeron a la expansión del microrrelato en nuestro país autores tan notables como Jorge Guillén (1893-1984), José Bergamín (1897-1983), Luis Buñuel (1900-1983), Jardiel Poncela (1901-1952), Samuel Ros (1904-1945) o José María Hinojosa (1904-1936).

Entre 1922 y 1925, Jorge Guillén publicó en revistas como *Alfar*, *España*, *La Libertad*, el *Suplemento Literario de La Verdad* o *Revista de Occidente* distintas series

---

[647] Su célebre ensayo *La deshumanización del arte* (Revista de Occidente, Madrid, 1925) se convirtió en una especie de manifiesto ideológico del arte nuevo, a pesar del escepticismo que, con respecto al mismo, a veces se desprende de sus propias palabras: "Me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender –ni la ira ni el entusiasmo–. He procurado buscar el sentido de los nuevos propósitos artísticos, y esto, claro es, supone un estado de espíritu lleno de previa benevolencia. Pero ¿es posible acercarse de otra manera a un tema sin condenarlo a la esterilidad?

Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización. ¡Quién sabe lo que dará de sí este naciente estilo! La empresa que acontece es fabulosa –quiere crear de la nada–. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más" (José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, vol. III [1917-1925], Taurus, Madrid, 2005, pp. 876-877). Véase Luis de Llera, *Ortega y la Edad de Plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni, Roma, 1991.

[648] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", pp. 102-103.

[649] En su colección de ensayos *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Francisco Javier Díez de Revenga rescata y examina los relatos publicados por aquellos años en publicaciones periódicas como *Grecia*, *Ultra*, *Índice*, *Suplemento Literario de La Verdad*, *Verso y Prosa*, *Sudeste*, *Mediodía*, *Revista de Occidente* o *Los Cuatro Vientos*. Dedica también capítulos independientes a autores como Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Francisco Ayala.

de microtextos "que llamó «Airecillos» (textos muy breves de intención cómica), «Florinatas» (cercanas a la expresividad del haiku, que tanto gustó a los ultraístas) y las «Ventoleras» y «Frivolidades» (casi cercanas al cuento), a la vez que iba cumpliendo el largo trayecto poético de *Cántico*"[650]. Sin duda, nos interesan sobre todo textos como, por poner un ejemplo, la ventolera "La espera colmada"[651], alejado, por su grado de narratividad, del poema en prosa y cercano, sin embargo, del microrrelato[652].

José Bergamín, aunque cultivó principalmente el aforismo[653], también compuso algunos microrrelatos de interés, como, por ejemplo: "No estaba muerta", incluido en *El cohete y la estrella* (Índice, Madrid, 1923), donde mayoritariamente encontraremos aforismos que "se parecen mucho a las greguerías de RAMÓN (a quien Bergamín, por cierto, llamó en alguna ocasión su «maestro aforístico»)"[654], o el propio texto con el que, a manera de prefacio, abre este mismo libro y que podemos titular "[Herodes]": "El primer texto con que se encuentra el lector es un microrrelato de tema bíblico sobre la degollación de los inocentes (tema que retomará Lorca en otro relato breve)"[655].

Luis Buñuel, "que siempre quiso ser escritor y que durante toda su vida envidiará el ligero equipaje de la escritura frente al complejo tinglado material que

---

[650] José Carlos Mainer, *Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, en *Historia de la literatura española*, vol. 6, José Carlos Mainer, ed., Crítica, Barcelona, 2010, p. 540.

[651] Jorge Guillén, "La espera colmada", *España*, 405, 1924, p. 10.

[652] "Algunas [de estas prosas] como «Aire, aura», deberían figurar sin duda en cualquier antología del poema en prosa en español, pero otras encierran una potencialidad narrativa demasiado obvia como para endosarlas sin mayores prevenciones a ese apartado genérico" (Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 114). Véase Jorge Guillén, *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20*, K. M. Sibbald, ed., Ariel, Barcelona, 1980.

[653] Véase Nigel Dennis, "José Bergamín, aforista", en José Bergamín, *Las ideas liebres. Aforística y epigramática, 1935-1981*, Destino, Barcelona, 1998, pp. 9-18; y María Milagros González Izquierdo, "José Bergamín y el aforismo. La pervivencia de un género", en *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín*, tesis doctoral inédita, Nilo Palenzuela Borges, dir., Universidad de La Laguna, La Laguna, 2002, pp. 258-348, ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs117.pdf.

[654] Nigel Dennis, "En torno a la prosa breve en la joven literatura", p. 17. José Bergamín llegó a afirmar que "la influencia poética de la literatura de Ramón Gómez de la Serna es, por sí sola, tan extensa y poderosa, que casi a Ramón solo podría considerársele como un fenómeno literario colectivo" (José Bergamín, "Literatura y brújula", *La Gaceta Literaria*, 51, 1929, p. 1). En 1927, el crítico José María de Cossío comentaba que, por aquel entonces, era visible en nuestro país "el retorno del gusto a la literatura aforística […] que, si sentenciosa o moralizadora, recibe el nombre de aforismo o apotegmas, y si puramente lírica, cualquier otro hasta el límite extremo de la greguería" (José María de Cossío, "Caracterología: síntoma del momento", *Revista de Occidente*, 53, 1927, p. 272). Tomaba Cossío como modelo de ese "síntoma del momento" a José Bergamín y, en concreto, a su obra *Caracteres* (Litoral, Málaga, 1926), colección de escuetos e ingeniosos cuadros descriptivos sobre muchos de los protagonistas de la vida cultural y artística de la época, eso sí, sin nombrarlos explícitamente, como ocurre en "El alegre", que Ródenas de Moya relaciona con García Lorca (Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 105), pero que María Milagros González Izquierdo asocia en su tesis doctoral a Rafael Alberti (María Milagros González Izquierdo, *op. cit.,* pp. 94-95).

[655] Domingo Ródenas de Moya, "La microtextualidad en la vanguardia histórica", p. 80. Se refiere el investigador al texto de Lorca titulado "Degollación de los inocentes", *La Gaceta Literaria*, 50, 15 de enero de 1929, p. 1. Apareció ilustrado por Salvador Dalí.

conlleva el cine"[656], publicó, en los años veinte, un conjunto de textos que hoy deben ser estudiados como microrrelatos. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, "Una traición incalificable" (*Ultra*, 23, 1922[657]), "Ramuneta en la playa" (escrito en 1926 pero inédito hasta 1982), "Una historia decente", "Proyecto de cuento" o "*Menage a trois*" (escritos en 1927 pero inéditos hasta 1982), los cuales Agustín Sánchez Vidal, editor de la obra literaria del aragonés, agrupó bajo el epígrafe de *Primeros escritos*[658].

En el examen histórico de la micronarrativa española tampoco puede dejar de mencionarse la obra *Pirulís de La Habana (lecturas para analfabetos)* (Popular, Madrid, 1927), en la que Jardiel Poncela, además de cuentos, ensayos humorísticos y breves piezas teatrales, integra algunas composiciones que bien podrían describirse como microrrelatos, eso sí, algo largos, esto es, con un grado de concisión próximo al de los cuentos más breves. Hablamos, por ejemplo, de "Una infamia en alta mar", "Advertencias al pie del cartel", "El somarova" o "Un abanico demasiado moderno".

Samuel Ros integró en su colección de relatos *Marcha atrás* (Renacimiento, Madrid, 1931) el conjunto titulado "Artículos de saldo", compuesto por un total de cinco microrrelatos: "Cabeza de cuento", "Tronco de cuento", "Ombligo de cuento", "Extremidades superiores de cuento" y "Extremidades inferiores de cuento", los cuales, pese a lo que parecen sugerir sus títulos, no son fragmentos de nada, sino composiciones autónomas. De igual modo, es destacable aquí la sección "Minúsculas" de su otra colección de relatos titulada *Bazar* (Espasa-Calpe, Madrid, 1928).

También José María Hinojosa ha pasado a ocupar un espacio importante en la historia del microrrelato español gracias a algunos de los textos pertenecientes a *La flor de California* (Imprenta Sur, Málaga, 1928, con carta-prólogo de José Moreno Villa e

---

[656] Francisco Arias Solís, "La voz de un surrealista", *Letralia*, 87, 2000, s pp., http://www.letralia.com/87/ar03-087.htm.

[657] En el número 23 de *Ultra* se hallan también otras prosas breves de interés, como "El que presintió la catástrofe", microrrelato de Ramón Gómez de la Serna; "La calle", de Juan Chabás (1900-1954), texto que Ródenas describe como un conjunto de "cuadros prosísticos" (Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 110) pero que nosotros podríamos clasificar de manera más precisa como un microensayo de corte literario; y, en una línea similar a la de este último, "Las ciudades", de Rosa Chacel (1898-1994).

[658] Luis Buñuel, *Primeros escritos*, en *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal, ed., Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 83-116. Véase Agustín Sánchez Vidal, "Introducción", en Luis Buñuel, *Obra literaria*, pp. 13-79. Otros microtextos como "Redentora" (*La Gaceta Literaria*, 50, 1929), "Olor de Santidad" (*La Gaceta Literaria*, 51, 1929) o "Palacio de Hielo" (*Hélix*, 4, 1929), que se encuentran en los límites entre el poema en prosa narrativo y el microrrelato lírico, fueron proyectados para "un libro de «narraciones», *Polismos* (es decir, múltiples ismos), que luego mudaría su título en *Un perro andaluz* para, finalmente, transformarse en proyecto fílmico. No obstante, Buñuel pretendió que el libro viera la luz, por lo menos hasta febrero de 1929, cuando anuncia a Pepín Bello que «está en prensa». Pero en esas fechas el escándalo de *Un chien andalou* ha estallado y Buñuel ve impulsada súbitamente su carrera cinematográfica" (Domingo Ródenas de Moya, *Prosa del 27. Antología*, p. 254).

ilustraciones de Joaquín Peinado), en los que, por un lado, predomina la narratividad –tal y como indica Ródenas de Moya: "son relatos aunque sean leídos como poemas en prosa"[659]– y, por otro, se manifiesta un alto grado de concisión. Nos referimos, por poner algunos ejemplos, a "Ella y yo, solos" o los "Textos oníricos" II, III y V[660].

Otros autores que también conviene mencionar por su relación, aunque ocasional, con la micronarrativa, pueden ser Antonio Espina (1894-1972), con su libro de carácter misceláneo *Pájaro Pinto* (Revista de Occidente, Madrid, 1927), en el que hallamos algunas composiciones de interés en este sentido como "Manola" o "Un naufragio"; Gerardo Diego (1896-1987), con el siguiente texto, próximo a lo que hoy sería un microrrelato hiperbreve y fabulístico y que incorporó a sus "Mínimas": "¡Qué pequeñez de oficio el del poeta! Dijo el buey al gusano: – ¿Cuánto has tejido hoy? Yo he labrado diez quilómetros de surco. – Pues yo hoy nada. Mañana tampoco. El miércoles hilaré un centímetro de seda"[661]; Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), con algún que otro texto de *Yo, inspector de alcantarillas (epiplasmas)* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1928), como "La monja blanca"; Francisco Ayala (1906-2009), con "Susana saliendo del baño" (*Gallo*, 2, 1928), luego recogido, con variantes, en *El boxeador y un ángel* (Cuadernos Literarios, Madrid, 1929); etcétera[662].

---

[659] Domingo Ródenas de Moya, "Introducción", en *Prosa del 27. Antología*, p. 92.

[660] Si bien estamos de acuerdo con Alfonso Sánchez Rodríguez cuando describe las composiciones de la primera parte de la obra –titulada "Narraciones"–, que "quizá Hinojosa las compuso teniendo en cuenta los «textes surréalistes» que Pierre Naville y Benjamin Péret difundieron a partir de diciembre de 1924 en *La Révolution surréaliste*, donde los pudo leer", discrepamos de él, sin embargo, cuando analiza su segunda parte –titulada "7 Textos oníricos"–: "Al igual que las narraciones, los textos oníricos tienen también su antecedente en otro género difundido desde el comienzo en las páginas de *La Révolution surréaliste*: los «rêves». Las narraciones de la primera parte son textos escritos en prosa, y hemos preferido nombrarlas así porque se aprecia en ellas una cierta voluntad de *narrar* que no existe en los textos oníricos. Éstos, con un ritmo interior del que carecen las narraciones, son poemas en prosa" (Alfonso Sánchez Rodríguez, "Introducción: La pechera impecable del buceador nocturno", en José María Hinojosa, *La flor de California*, Alfonso Sánchez Rodríguez, ed., Ediciones de la Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004, p. 31). Por el contrario, pensamos que esta "cierta voluntad de *narrar*" existe tanto en los textos de "Narraciones" como en los "7 Textos oníricos"; lo que cambia es que el componente surrealista es mucho mayor en los segundos que en los primeros, lo que dificulta el seguimiento del hilo argumental, pero no lo impide. En el fondo, lo que parece haber en la explicación de Sánchez Rodríguez es una confusión entre lo surrealista y lo lírico.

[661] Gerardo Diego, "Mínimas", p. 5.

[662] En los estudios históricos del microrrelato español, muchas veces se alude a Dámaso Alonso (1898-1990) y su texto de tema erótico "Acuario en virgo" (*Verso y Prosa*, 3, 1927), del que, con los años, renegó Alonso, de ahí que censurase su publicación en sus *Obras completas* y de que intentase hacer lo mismo en la reedición facsimilar de *Verso y Prosa* sin conseguirlo. Desde nuestro punto de vista, convendría clasificarlo más bien como poema en prosa narrativo, no como microrrelato. Sin embargo, otros microtextos de la misma época que no se citan en dichos estudios, quizá por haber sido incluidos en poemarios, sí que podrían revisarse desde el punto de vista genérico, dado su alto valor narrativo. Un ejemplo podría ser "Cavidad verbal", escrito por Juan Larrea (1895-1980) en los años veinte y luego recogido en *Oscuro dominio* (Alcancía, México, 1934).

Muchos otros son los autores y obras a los que podría aludirse aquí, sobre todo, teniendo en cuenta la invasión que de los periódicos, suplementos literarios y revistas de aquel entonces se llevó a cabo por parte de la microtextualidad y, dentro de ella, del microrrelato. En este sentido, "está por hacer un inventario sistemático de ese inmenso corpus prosístico, así como está por hacer un estudio minucioso del mismo"[663], inventario y estudio que, no obstante, trataremos de hacer ahora en torno a la obra micronarrativa de Federico García Lorca.

V.1.- DELIMITACIÓN GENÉRICA E HISTÓRICA DEL CORPUS DE ESTUDIO

Cualquier trabajo destinado al análisis de los orígenes históricos del género del microrrelato en la literatura española debe dedicar especial atención a la obra de Federico García Lorca, quien, entre los años veinte y treinta, compuso un conjunto de microrrelatos que, o bien aparecieron en diferentes publicaciones periódicas de la época, o bien han sido publicados póstumamente. Sin embargo, es necesario revisar, en primer lugar, las clasificaciones que del conjunto de prosas breves confeccionadas por Lorca se han hecho hasta ahora, pues frecuentemente estas han sido circunscritas, sin más, al género del poema en prosa, obviando que el elevado grado de narratividad de muchas de ellas imposibilita tal categorización. El primer paso importante en esta dirección ha sido dado por Encarna Alonso Valero con la edición de la antología de textos lorquianos titulada *Pez, astro y gafas. Prosas narrativas breves*. Sobre estas composiciones, la editora comenta lo siguiente: "Ofrece pocas dudas el hecho de que son piezas que relatan historias, de manera que podría ser muy enriquecedor verlas a la luz de las nuevas teorías sobre el microrrelato"[664]. No queremos decir con esto, no obstante, que todos los textos compilados en dicha antología sean microrrelatos, tal y como veremos, sino que muchos de ellos sí lo son, pese haber sido, hasta ahora, definidos de otra manera.

Por supuesto, tanto por el grado de concisión como por el de narratividad, más marcados en unos casos que en otros, muchas de estas prosas breves de las que

[663] Domingo Ródenas de Moya, "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo", p. 117.
[664] Encarna Alonso Valero, "Un árbol de sorpresas: la prosa narrativa lorquiana", p. 15.

hablamos se sitúan en un terreno fronterizo desde el punto de vista genérico, lo cual se explica, en términos generales, porque,

> aunque en muchos de los textos breves que producen los escritores de la época hay rasgos que los aproximan en buena medida a los microrrelatos más modernos, el género se encuentra en un periodo de cambio y evolución continuos, una especie de laboratorio de pruebas en el que las fronteras con la prosa poética, el poema en prosa o el cuento no se dibujan con claridad y los textos se enriquecen en el proceso de búsqueda. Como ocurre con el resto de las formas literarias, la experimentación en la prosa breve llegará a su punto máximo con las vanguardias, y será con ellas, o tras ellas, cuando adquiera definitivamente carta de ciudadanía en nuestras letras.
>
> También García Lorca, como casi todos los escritores más representativos de esos años, participó en los afanes de renovación de la prosa. Si en un primer momento adquiere protagonismo en esa parte de su obra el problema de delimitación de géneros fronterizos, al final de la década de los 20 el lugar central lo ocupa la experimentación vanguardista (aunque la cuestión de los límites imprecisos entre géneros no deja de ser pertinente), de manera que el uso de la prosa es una manifestación más (como los temas sangrientos o las imágenes que encontramos a cada paso) de la dinámica de exploración de las posibilidades de la propia poesía[665].

Pese a ello, estas prosas breves seleccionadas por Encarna Alonso Valero en la antología lorquiana pueden ser debidamente agrupadas en torno a géneros distintos, como son el poema en prosa, el cuento, el microrrelato, e, incluso, el ensayo de corte literario, tal y como puede ser considerado, creemos, "La muerte de la madre de Charlot", clasificado como poema en prosa, no obstante, por otros críticos[666].

---

[665] *Ib.*, pp. 9-10.

[666] El manuscrito de "La muerte de la madre de Charlot" está fechado el 7 de septiembre de 1928; a este le faltan las hojas 1, 10 y 11. Fue publicado póstumamente por primera vez en el diario *El País* el 3 de diciembre de 1989, y, posteriormente, en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, pp. 748-751, y en Federico García Lorca, *Poemas en prosa*, Andrew Anderson, ed., La Veleta, Granada, 2000, p. 98. Ya en abril de 1928, en el segundo número de la revista *Gallo*, Lorca había publicado "El paseo de Buster Keaton" (ejemplo, además, junto con otras obras como "La doncella, el marinero y el estudiante", publicada también en este mismo número de *Gallo*, de lo que hoy venimos denominando como microteatro; véase *supra*, nota al pie 644), otro de los más destacados actores del cine mudo de la época. Este hecho no es casual, pues de sobra es conocido el gusto y la admiración que el séptimo arte despertó en los autores de vanguardia. Como bien comenta Antonio Fernández Molina, "el cine nació con mi generación. Yo nací en el 27 y la Generación del 27 estuvo muy influida por el cine. Alberti o incluso Salinas. El cine en realidad no es más que una derivación del romanticismo en la época industrial. Es una fábrica de sueños. Esto enlaza con Novalis, el mundo se convierte en sueños. El cine es la plasmación más importante de la atmósfera en torno al surrealismo, que viene del romanticismo. Si piensas en el caso de un romántico español como Bécquer, es espeluznante ver cómo se anticipó al cine. Si coges la primera de las *Cartas desde mi celda*, no es ni más ni menos que un guión cinematográfico" (José Luis Calvo

Entre los textos que sí que podrían describirse con mayor rigor como poemas en prosa narrativos se encuentran "Suicidio en Alejandría" (*L'Amic de les Arts*, 28, 1928, con ilustración del propio Lorca), "Degollación de los inocentes" (*La Gaceta Literaria*, 50, 1929, con ilustración de Salvador Dalí), "Degollación del Bautista" (*Avance*, La Habana, 1930), "Meditaciones y alegorías del agua"[667], "Poemas heroicos"[668], "Las serpientes"[669] y "*Coeur* azul-corazón *bleu*"[670].

Cuentos son, por otra parte, "Santa Lucía y San Lázaro" (*Revista de Occidente*, 53, 1927), "Amantes asesinados por una perdiz" (*Ddooss*, 3, 1931, precedido del dibujo "Autorretrato", del mismo Lorca), ambos de carácter lírico, e "Historia de este gallo" (*Gallo*, 1, 1928), algo menos experimental y más convencional que los dos anteriores y relacionado temáticamente con la fundación de la revista *Gallo*.

Entre los microrrelatos de mayor extensión, radicados en la difusa franja que los separa de los cuentos breves, nos toparemos con "Nadadora sumergida. Pequeño homenaje a un cronista de salones" (*L'Amic de les Arts*, 28, 1928, también ilustrado por Lorca)[671], "La gallina. Cuento para niños tontos" (*5. Revista Quincenal*, 3, 1934),

---

Carrilla, *op. cit.,* p. 85). Durante su estancia en los Estados Unidos, Lorca compuso, asimismo, un guión cinematográfico: *Viaje a la luna* (fechado en Nueva York en 1929), llevado al cine, como cortometraje, por el director catalán Frederic Amat en 1998. Véase José Agustín Mahieu, "García Lorca y su relación con el cine", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 119-128; Macarena Roca Leiva, "Lectura del guión *Viaje a la luna* de Federico García Lorca y de la adaptación fílmica de Frederic Amat", *Alpha*, 31, 2010, pp. 119-130; y, para una visión general, H. M. Geduld, *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1981; Pere Gimferrer, *Cine y Literatura*, Planeta, Barcelona, 1985; Antonio Ansón, *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Cátedra, Madrid, 1994; o Román Gubern, *op. cit.*

[667] El manuscrito de "Meditaciones y alegorías del agua" no tiene fecha. Fue publicado póstumamente por primera vez en Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Mario Hernández, ed., Alianza, Madrid, 1980, pp. 170-173.

[668] El manuscrito de "Poemas heroicos" no tiene fecha. Fue publicado póstumamente por primera vez en Francisco García Lorca, *op. cit.,* pp. 169-170.

[669] El manuscrito de "Las serpientes" no tiene fecha, pero puede ubicarse entre 1920 y 1921. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, pp. 662-663.

[670] El manuscrito de "*Coeur* azul-corazón *bleu*" no tiene fecha, pero puede ubicarse en torno a 1928. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, p. 752.

[671] Pese a que, en una carta de septiembre de 1928 dirigida a Sebastià Gasch, Lorca define "Nadadora sumergida" como poema en prosa, este texto no parece soportar una adscripción al supergénero lírico, pues es, ante todo, un relato de acontecimientos, vale que con un lenguaje poético y con una estructura fragmentaria, pero, sobre todo, con una clara intención narrativa. Lorca, además, previene en su carta sobre los posibles vínculos de "Nadadora sumergida" con la estética surrealista. Decía así: "Ahí te mando los dos poemas [«Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría»]. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina.

Son los primeros que he hecho. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten. Pero en ellos sí notarás, desde luego, la ternura de mi actual corazón" (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, eds., Cátedra, Madrid, 1997, pp. 588-589).

recreación, sólo desde el punto de vista estilístico, de un cuento infantil, "En el jardín de las toronjas de luna. Prólogo"[672] y "Santa Liria"[673] y "[Un leñador con muchos hijos]"[674], dos últimos estos en los que Lorca reinterpreta dos cuentos folclóricos. Un grado de concisión estrictamente micronarrativo poseen, por el contrario, "Telégrafo"[675], "Árbol de sorpresas"[676] y "Juego de damas"[677], en los que basaremos nuestro estudio de la producción de microrrelatos lorquiana.

Como podemos comprobar, todas estas composiciones de Lorca están relacionados con la vanguardia, no sólo cronológicamente –todas pertenecen a las décadas de los años veinte y treinta–, sino también, y lo que es más relevante aún, desde una perspectiva estética: "Estamos ante textos escritos con absoluta voluntad vanguardista, es decir, con una clara determinación de que el resultado fuese un producto que entrase de lleno en los presupuestos que defendían las vanguardias que más interesaban en ese momento a García Lorca"[678], entre ellas, como sabemos, el surrealismo, con el que, no obstante, mantuvo unas relaciones que "fueron a la vez fecundas y conflictivas"[679]. Esta experimentación vanguardista de Lorca la cifra Encarna Alonso Valero, al menos en relación con su prosa narrativa breve, en los siguientes elementos: el pansexualismo, que deriva a menudo en insólitas metamorfosis de los seres; "una clara apertura al irracionalismo y al inconsciente que lleva a que se difuminen las fronteras entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo imaginario […] y a la preeminencia del deseo, motor básico del inconsciente"[680]; el empleo del discurso metapoético, como ocurre, por ejemplo, en "«Nadadora sumergida» donde encontramos una auténtica consigna programática"; el desarrollo de la "retórica de la violencia", que,

---

[672] Existen varios manuscritos de "En el jardín de las toronjas de luna. Prólogo", de los cuales tres están fechados en julio y agosto de 1923. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, pp. 270-271.
[673] El manuscrito de "Santa Liria" no tiene fecha, pero puede ubicarse en torno a 1924. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, pp. 317-318.
[674] El manuscrito de "[Un leñador con muchos hijos]"no tiene fecha, pero puede ubicarse en torno a 1924. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, pp. 319-320.
[675] El manuscrito de "Telégrafo" está fechado el 3 de febrero de 1922. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, p. 665.
[676] El manuscrito de "Árbol de sorpresas" no tiene fecha, pero probablemente sea de 1922. Fue publicado póstumamente por primera vez en Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 241-242.
[677] El manuscrito de "Juego de damas" no tiene fecha, pero puede ubicarse entre 1920 y 1924. Fue publicado póstumamente por primera vez en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, p. 316.
[678] Encarna Alonso Valero, *op. cit.*, p. 15.
[679] Miguel García-Posada, "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", *Ínsula*, 515, 1989, p. 9.
[680] Encarna Alonso Valero, *op. cit.*, p. 20 y ss.

en el fondo, "se apoya en el contraste entre el horror o la extrañeza de los hechos y la absoluta distancia con la que se presentan, incluso su aparente apología", y, en la forma, "confirma la fragmentación textual, la ruptura de la continuidad del orden del discurso"; y, por supuesto, el ya mencionado intento de subvertir o desdibujar los límites intergenéricos, esto es, la "muerte de las viejas formas, de los antiguos cauces genéricos, para dar paso a una nueva verdad poética", entiéndase, literaria. En conexión con esto último se halla también, sin duda, el sobresaliente grado de concisión de algunas de sus prosas narrativas.

En su trabajo titulado *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, secuela de su tesis doctoral, María Encarnación Seco de Lucena analiza tres aspectos fundamentales de la poesía de Lorca –excluye su obra teatral y narrativa– íntimamente ligados a su gusto e interés por lo minúsculo y lo concreto. En primer lugar, lleva a cabo un estudio de la manera y la frecuencia con la que el escritor pone su atención en los referentes naturales de pequeño tamaño, tanto los vegetales –flores (rosa, clavel, lirio, nardo, jazmín, dalia, adelfa, siempreviva), frutas (naranja, limón, manzana), hierba y musgo–, como los animales –insectos: hormigas, avispas, abejas–, y en los objetos punzantes –cuchillo, aguja, alfiler, espina y, metafóricamente, el grito (en tres variantes: "¡ay!" gitano o característico del cante jondo, "¡ay!" lírico y "¡ay!" de lamento)–. En segundo lugar, revitaliza el estudio del particular uso lorquiano de los sufijos –-ito, -ino, -illo–, los adjetivos –pequeño, chico, diminuto– y los sustantivos –brizna, miga, migaja– con valor diminutivo, cuestión previamente examinada por otros críticos como Amado Alonso[681], Manuel Muñoz Cortés y Joaquín Gimeno Casalduero[682] o Emilio Náñez[683]. Y en tercer y último lugar, se detiene a escudriñar los métodos empleados por Lorca para ejecutar tres complejos procesos como son: la concreción de lo abstracto en lo pequeño, la humanización o "liliputización" de lo divino y la disminución de lo cósmico en espacios reducidos, a través, esencialmente, de la utilización de las imágenes de los ojos y del agua –reflejos y reducidas concentraciones de agua–, de los rincones protegidos –la casa, el jardín, la

[681] Amado Alonso, "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Gredos, Madrid, 1982 (3ª ed.), pp. 161-189.
[682] Manuel Muñoz Cortés y Joaquín Gimeno Casalduero, "Notas sobre el diminutivo en García Lorca", *Archivum*, 4, 1954, pp. 277-304.
[683] Emilio Náñez*, El diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno*, Gredos, Madrid, 1973.

alcoba, la cama– o de los lugares imprecisos –las esquinas, las hendiduras, las grietas o los huecos–[684].

Hace constar la investigadora, sin embargo, que "quedan por estudiar otros aspectos de su técnica literaria en la que por medios más sofisticados se muestra el gusto de García Lorca por lo pequeño"[685]. Entre ellos se encontraría, desde nuestro punto de vista, la creación de microrrelatos, en los que la atracción por lo mínimo trasciende lo meramente gramatical y temático para convertirse en un factor condicionante de las características internas y estructurales del texto.

A continuación, nos detendremos nosotros en el análisis de tres de los microrrelatos lorquianos: "Telégrafo"[686], "Árbol de sorpresas"[687] y "Juego de damas"[688], representativos, a su vez, de tres de los signos de identidad de la producción literaria de Lorca, sobre los que ya en su momento aleccionó Rafael Martínez Nadal, íntimo amigo del granadino y uno de los principales estudiosos de su obra: el tratamiento literario de los temas y motivos relacionados con "su constante «sondar las cosas del otro lado»"[689], la presencia en su obra de elementos extraídos de la tradición clásica y una determinada forma de entender el amor, la muerte y las relaciones entre

---

[684] "Una insistente predilección por la poetización de lo minúsculo caracteriza la poesía de Lorca. Se deleita con ternura en los pequeños motivos naturales, infantiles, populares o tradicionales. Arranca de una realidad cualquiera (los testimonios son frecuentes sobre las fuentes de ciertos poemas y obras de teatro); la ve en todos sus detalles y relacionada con la realidad total de que es parte; y la eleva a categoría universal y mítica. Por humildes y mínimas que sean las cosas, todas son fuentes de la más auténtica poesía y no admiten jerarquías desde la perspectiva de un poeta que sabe intuir valores líricos en ellas. Como Góngora, sabía Lorca recrearse con amor y grandeza en las cosas diminutas. […] Además de afirmar su fe en la trascendencia y belleza de lo pequeño, García Lorca da otro paso que nos interesa destacar ahora. Cuando traza toda una estética del diminutivo y define su función como «la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva», puntualiza hasta «la necesidad de limitar, de domesticar los términos inmensos»" (Allen W. Phillips, "Sobre la poética de García Lorca", en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 348-349). Véase Federico García Lorca, "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII", en *Obras completas III. Prosa*, pp. 78-87.

[685] María Encarnación Seco de Lucena, "Prefacio", en *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1990, p. 13.

[686] Véase *supra*, nota al pie 675.

[687] Véase *supra*, nota al pie 676.

[688] Véase *supra*, nota al pie 677.

[689] Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 42. Hace referencia Martínez Nadal a los siguientes versos del "Poema doble del lago Eden", perteneciente a *Poeta en Nueva York* (Séneca, México, 1940) y que, según el crítico, "ponen al descubierto la esencia última de la poesía lorquiana" (*ib.*, p. 39): "Porque yo no soy un hombre ni un poeta ni una hoja, / pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado" (Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas I. Poesía*, p. 538). Obsérvese que mientras Martínez Nadal opta por el verbo "sondar" al reproducir estos versos, García-Posada prefiere el de "rondar", elección que seguiremos nosotros de aquí en adelante. Las cuatro lecciones de Martínez Nadal, dictadas inicialmente en marzo de 1980 dentro de un curso universitario organizado por la Fundación Juan March, son: "Federico García Lorca. Siete viñetas" (pp. 11-36), sobre la vida de Lorca y la relación de Martínez Nadal con él, "*Sueño* y *tiempo* en la obra de Federico García Lorca" (pp. 37-58), "Algo más sobre la tradición culta en la obra de García Lorca" (pp. 59-83) y "A la víbora del amor" (pp. 84-111).

los personajes femeninos y los masculinos. Dicho análisis se hará, asimismo, desde una perspectiva simbólica, pues "la poesía lorquiana tiende a alojarse en símbolos, en sentidos ocultos que cargan de densidad imágenes y signos, metáforas simbólicas, recurrentes, y símbolos puros. La creación de este lenguaje simbólico deriva de dos fuentes: la tradición simbolista y el folclore. Un texto como «Juego y teoría del duende» evidencia la familiaridad del poeta con los códigos simbólicos"[690]. Estos tres microrrelatos de los que hablamos fueron compuestos a principios de los años veinte pero publicados póstumamente, lo cual, desde luego, no le resta ningún valor literario a los textos: "De pocos autores se puede decir con tanta propiedad como de Federico García Lorca que la parte de su obra publicada póstumamente es imprescindible para comprender todos los aspectos de su rica, diversa y cambiante creación, no sólo porque su vida y su carrera literaria fueran truncadas de manera prematura, sino también por su escaso apremio en dar sus textos a la imprenta"[691].

V.2.- "LAS COSAS DEL OTRO LADO": "TELÉGRAFO"

En este microrrelato, equivocadamente clasificado por García-Posada como poema en prosa en su edición de las *Obras completas* del granadino, un narrador protagonista nos cuenta una especie de experiencia epifánica personal: tras su llegada a una solitaria estación, suponemos que de ferrocarriles, se tumba mirando al cielo y empieza a cavilar. Su pensamiento lo traslada imaginariamente a "un raro país donde no tropezaba con nadie" y, por tanto, entendemos, deshabitado, y "que flotaba sobre un río azulado", es decir, un lugar fantástico, mágico. De fondo, marcando el ritmo de su ensoñación, está el sonido del telégrafo, según reconoce el propio protagonista, quien pronto establece una conexión entre los tictacs sonoros del telégrafo de la solitaria estación y los parpadeos luminosos de las estrellas del nocturno cielo, entre las que destaca, sin embargo, Sirio, con sus "tics anaranjados y tacs verdes". Se entabla, así, una simbólica correspondencia entre lo terrestre y lo celestial y, por extensión, podemos interpretar también, entre lo humano y lo divino. Finalmente, "el telégrafo pobre de la estación" y el "telégrafo luminoso del cielo" se funden, de ahí que el alma de nuestro

[690] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, p. 47. No es fortuito que a estas alturas contemos ya con ensayos tan concienzudos al respecto como el de Manuel Antonio Arango titulado *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Fundamentos, Madrid, 1995.
[691] Encarna Alonso Valero, *op. cit.,* p. 12.

protagonista, "demasiado tierna", acabe por comprender y contestar "con sus párpados a todas las preguntas y requiebros de las estrellas".

TELÉGRAFO

> La estación estaba solitaria. Un hombre iba y otro venía. A veces la lengua de la campana mojaba de sonidos balbucientes sus labios redondos. Dentro se oía el rosario entrecortado del telégrafo. Yo me tumbé cara al cielo y me fui sin pensar a un raro país donde no tropezaba con nadie, un país que flotaba sobre un río azulado. Poco a poco noté que el aire se llenaba de burbujas amarillentas que mi aliento disolvía. Era el telégrafo. Sus tic-tac pasaban por las inmensas antenas de mis oídos con el ritmo que llevan los cínifes sobre el estanque. La estación estaba solitaria. Miré al cielo indolentemente y vi que todas las estrellas telegrafiaban en el infinito con sus parpadeos luminosos. Sirio sobre todas ellas enviaba tics anaranjados y tacs verdes entre el asombro de todas las demás.
>
> El telégrafo luminoso del cielo se unió al telégrafo pobre de la estación y mi alma (demasiado tierna) contestó con sus párpados a todas las preguntas y requiebros de las estrellas que entonces comprendí perfectamente[692].

Para entender en profundidad este microrrelato y relacionarlo estéticamente con el resto de la producción literaria del granadino, quizá convenga acercarnos a él vinculándolo con la "poética del duende" lorquiana que bien han descrito críticos como Marie Laffranque en *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967) o el mismo García-Posada en su "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca" y que, por un lado, no sólo afectó a su obra lírica y dramática, sino también a la narrativa, y, por otro, la puso en práctica antes de ser explicada en su célebre conferencia titulada "Juego y teoría del duende":

> Por aquí Lorca supera las poéticas realistas. El arte –la poesía– tiene como fin la revelación de la realidad profunda, de las causas esenciales. […] Cierto, al formular el autor su poética del duende está también definiendo su propia posición estética a la altura de los años treinta, cuando ha dejado atrás posiciones teóricamente más racionalistas, como las que suscitaron su fervor gongorino de 1926-1927. […] Pero también es verdad que desde muy pronto, fuera o no enteramente consciente del

[692] Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas*, p. 93.

fenómeno, la poética del duende marcó todo el arte de Lorca. De ahí la cantidad de elementos irracionales, mágicos, que hace emerger desde muy pronto. Hay en casi toda su poesía –en su mejor poesía– un clima sonambular, de irrealidad, de sueño, que la baña y recubre y llena de misteriosa fascinación[693].

Late en el fondo un deseo por parte de Lorca de adentrarse, como decíamos más arriba, en "las cosas del otro lado": "A veces el poeta alude así a animales y plantas, o a «otros sistemas», pero con más frecuencia al más allá de un tiempo que por definición es devorador de vida; lugar –si de lugar pudiera hablarse– donde sombras, brumas, Sueño y Muerte están esperando, casi siempre esperando al poeta"[694]. Ello implica, en último término, la "evasión real y poética de este mundo"[695]; quien la consigue es, sin duda, porque tiene duende, que "es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar"[696] y, por tanto, es superior, siguiendo la terminología lorquina, al ángel y a la musa, portadores de la imaginación y la inspiración respectivamente. Asimismo, mientras que la capacidad de dicha evasión viene de dentro ("al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre"), la imaginación y la inspiración, en tanto que dependen de la formación y la habilidad que posee el artista, así como del contexto en el que este se encuentra, "vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas". Según explica Lorca, "todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel, y de musa", pero esto no impide la posibilidad de establecer ciertas jerarquías, tal y como hace el granadino en su conferencia. Con respecto a las artes, es en la música, la danza y la poesía oral "donde [el duende] encuentra más campo […], ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete". En relación con los países, si bien algunos, como Alemania, muestran predilección por la musa y otros, como Italia, por el ángel, "España está en todos los tiempos movida por el duende". El principal exponente de ello es, siguiendo a Lorca, la plena conciencia de la muerte y su recurrente

[693] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", pp. 30-31. Lorca leyó por primera vez su conferencia titulada "Juego y teoría del duende" en el salón de actos de la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, el 20 de octubre de 1933. No obstante, "la conferencia fue en bastantes sentidos una cristalización, en lo conceptual, de «Imaginación, inspiración, evasión», y en lo textual derivó, para las páginas iniciales de la descripción del duende, de la conferencia-recital de *Poeta en Nueva York* [pronunciada por primera vez en la Residencia de Señoritas de Madrid, el 16 de marzo de 1932] y de «Arquitectura del cante jondo» [con dos versiones: una inicial, presentada en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, y otra definitiva, expuesta en La Habana, en 1930]" (Miguel García-Posada, "Notas: Conferencias", en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, p. 1369).
[694] Rafael Martínez Nadal, *op. cit.,* p. 39.
[695] Federico García Lorca, "Juego y teoría del duende", en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, p. 155.
[696] *Ib.*, p. 151 y ss.

conversión en tema y motivo de creación artística que históricamente se han dado en nuestro país. Como prueba de ello, el toreo: "España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional". La musa y el ángel rehúyen la muerte, "en cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa".

En última instancia, como puede sacarse de algunos de los pasajes de su conferencia –como cuando habla del duende musical y danzarín de las auténticas bailarinas o del duende poético y místico de santa Teresa de Jesús–, los artistas "enduendados" serían aquellos capaces de conectar sus cinco sentidos entre sí (microcosmos) y de unificar estos, a su vez, con la naturaleza, el universo (macrocosmos), de ahí la definición de duende también como "el espíritu de la Tierra". En esta misma dirección, Lorca había señalado anteriormente en su conferencia titulada "La imagen poética de don Luis de Góngora" que "un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas"[697].

Sin ir más lejos, esta teoría sobre los sentidos corporales se transpone en la figura del protagonista de "Telégrafo", pues este consigue contactar con esa especie de más allá que mencionamos antes gracias a la actividad conjunta de dos de sus sentidos: la vista, que percibe la luz y los colores de las estrellas, y el oído, que capta el sonido y el ritmo del telégrafo. No es casual, teniendo en cuenta la jerarquización lorquiana de los sentidos, que se vincule la vista con el cielo (las estrellas) y el oído con lo terrestre (el telégrafo de la estación). Se presta también a la interpretación el uso de los colores y, en concreto, la contraposición de los cálidos con los fríos ("río azulado" - "burbujas amarillentas" y "tics anaranjados" - "tacs verdes")[698]. Se trata de un paralelismo

[697] Federico García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", en *Obras completas III. Prosa*, pp. 58-59. La primera versión de esta conferencia, escrita entre 1925 y 1926, fue leída por Lorca en Granada el 13 de noviembre de 1926. Su versión y lectura posterior en La Habana, el 19 de marzo de 1930, manifestaba "diferencias sustanciales, que tendían a rebajar el fervor gongorino y cubista de la primera versión" (Miguel García-Posada, "Notas: Conferencias", p. 1364). No es gratuito, por tanto, que en "Juego y teoría del duende" hiciese afirmaciones como la siguiente: "La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de san Juan de la Cruz" (Federico García Lorca, "Juego y teoría del duende", p. 161).

[698] "El simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura. Desde la somera división establecida por la óptica y la psicología experimental, en dos grupos: colores cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por extensión, blanco), y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado y, por extensión, negro), situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación

cromático que serviría para reforzar el trasfondo dualista del microrrelato, que guarda relación, a su vez, con "la visión [lorquiana] de un mundo en permanente tensión, contradictorio, inestable, insatisfecho, frustrado", como observa García-Posada a partir del comentario del poema "Chumbera" (de "Seis caprichos", en *Poema del cante jondo*, Ulises, Madrid, 1931), pero que "pueden corroborar diversos textos"[699].

En su tesis doctoral, titulada *El mundo poético de Federico García Lorca*, María Teresa Babín lleva a cabo un análisis de los valores simbólicos que varios aspectos de la realidad circundante adquieren en la obra lorquiana –entre ellos: el cielo, las estrellas, la tierra, el aire y el agua– que puede ayudarnos a desentrañar algunas de las claves más relevantes de "Telegrama". Como indica Babín,

> el aspecto más rico de la realidad en las obras de García Lorca está integrado por los elementos de la naturaleza y del paisaje. Además de contener la mayor cantidad de ejemplos descubiertos en el análisis de su mundo poético, la naturaleza y el paisaje constituyen la cantera inagotable de su metáfora y su imagen. […]
>
> La naturaleza lorquiana está formada por el cielo y la tierra. El cielo, en todo su esplendor nocturno: la luna, las estrellas, luceros y astros. La tierra, con sus flores, frutas, árboles, animales, pájaros e insectos. El día es para el poeta amanecer o

---

de los dos grupos; hasta las sutilezas del empleo emblemático de los colores, se extiende una enorme serie de fenómenos concernientes al sentido de los matices" (Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p. 135). El simbolismo de estas precisas combinaciones cromáticas (la asociación entre el azul y el amarillo y entre el naranja y el verde) ha sido examinado por Manuel Antonio Arango, dado que están presentes en otras obras de Lorca. Véase Manuel Antonio Arango, "Color y símbolo", en *op. cit.,* pp. 277-293.

[699] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", p. 47. Por poner algún otro ejemplo, en su poema "Canción con movimiento" (de *Canciones (1921-1924)*, Imprenta Sur, Málaga, 1927), Lorca trata el tema del tiempo a través del contraste entre el pasado y el futuro utilizando para ello estrellas de diferentes formas y colores: "Ayer. / (Estrellas / azules.) / Mañana. / (Estrellitas / blancas.) / Hoy. / (Sueño flor adormecida / en el valle de la enagua.) / Ayer. / (Estrellas / de fuego.) / Mañana. / (Estrellas / moradas.) / Hoy. / (Este corazón, ¡Dios mío! / ¡Este corazón que salta!) / Ayer. / (Memoria / de estrellas.) / Mañana. / (Estrellas cerradas.) / Hoy… / (¡Mañana!) / ¿Me marearé quizá / sobre la barca? / ¡Oh los puentes del Hoy / en el camino de agua!" (Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, pp. 351-352). No podemos obviar tampoco el empleo que hace Lorca en su microrrelato del término "tictac" para referirse tanto a los sonidos generados por el telégrafo como a los destellos producidos por las estrellas, pues se trata de una onomatopeya que imita el sonido acompasado de los tradicionales relojes con escape y que, por tanto, remite directamente al concepto del 'tiempo'. Sobre la evolución del mismo en la obra lorquina habla Martínez Nadal, que presta especial atención a su tratamiento en los años veinte y treinta, que son, por otra parte, los que atañen a "Telégrafo": "En un principio su concepto del tiempo es convencional: […] confluyen la viejísima tradición mitológica –Cronos– y los conocidos «sic transit gloria mundi» y «vanitas vanitatum» de la tradición cristiana. […] Más adelante, en su evolución del concepto tiempo algo influirán, inevitablemente, la teoría de la relatividad de Einstein, las ideas teosóficas, los fenómenos psíquicos, todo ello tan popularizado en los años veintes y treintas. Pero en Lorca, como en otros poetas, lo que da originalidad, intensidad, belleza o dramatismo a sus ideas no es lo que proviene de la razón, sino de los aciertos de expresión y de los zarpazos de vidente que en su constante «sondar las cosas del otro lado», le facilitan la intuición, la imaginación, el sueño-vela, el presentimiento" (Rafael Martínez Nadal, *op. cit.,* pp. 41-42).

atardecer, rehuyendo con escasas excepciones la plenitud solar. El agua y el viento aparecen en sus múltiples formas: nubes, lluvia, mares, ríos, brisa y aire[700].

Asimismo, atendiendo a la distinción que hace Babín entre "aquellos aspectos de la naturaleza que le atraen [a Lorca] sin correspondencia definida con un lugar geográfico determinado, de aquellos que están vinculados al paisaje en un sitio y en un momento definido", debemos decir que, en el caso concreto de "Telégrafo", nos encontramos con un tratamiento del cronotopo tendente a la indefinición, es decir, ligado a una "naturaleza genérica" y no a un "paisaje limitado a tal o cual lugar"[701].

Como manifiesta en su estudio esta misma investigadora, "el término «cielo» es más frecuente en *Libro de poemas* y *Poeta en Nueva York* que en las demás obras del poeta"[702]. No obstante, la distancia cronológica que media entre ambos libros (los textos que componen el primero fueron escritos entre 1918 y 1920 y los del segundo entre 1929 y 1930[703]) también afecta al tratamiento simbólico del concepto. De este modo, mientras que "el joven escritor del *Libro de poemas* contempla el cielo con un sentimentalismo dulce, apegado todavía a las reminiscencias románticas"[704], el Lorca de *Poeta en Nueva York* se sirve del cielo para apoyar la expresión de sus más diversos sentimientos y estados de ánimo: unas veces es visto con desencanto, puesto que "la vida trágica de la urbe neoyorquina produce en su sensibilidad un choque violento", y otras, las menos, con cierta esperanza, dado que "esta vida mecanizada de Nueva York, «olvidada del cielo», remueve en el poeta una fibra adormecida de ternura y su amor al cielo y su ansia de cielo reaparecen […]; piensa en «el equilibrio de todo el cielo» […], y tiene reminiscencias de la niñez en que se mezclan los recuerdos del cielo infantil". Una vertiente más metafísica del uso de este símbolo es la que ofrece "Telégrafo", que, sin embargo, tiene sus precedentes, por ejemplo, en poemas como "Manantial" o "Sueño" (ambos de *Libro de poemas*, Imprenta Maroto, Madrid, 1921), como demuestran las siguientes similitudes: en "Manatial", el yo lírico "expresa su amor y su anhelo de penetrar el secreto oculto de la realidad circundante identificándose con la

[700] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, en *Estudios lorquianos*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1976, p. 242. Esta tesis doctoral fue defendida en la Universidad de Columbia, Nueva York, en 1951.
[701] *Ib.*
[702] *Ib.*, p. 246.
[703] Véase Miguel García-Posada, "Notas al texto: *Libro de poemas*" y "Notas al texto: *Poeta en Nueva York*", ambos en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, pp. 879-888 y pp. 932-951, respectivamente.
[704] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 246 y ss.

naturaleza" y, en "Sueño", este "se echa a filosofar cuando fija sus ojos en el cielo"; en ambos, igualmente, "se inicia el contraste paralelístico entre tierra y cielo repetido en obras posteriores"[705].

Como todos los símbolos empleados por Lorca en su obra literaria, también el cielo y la tierra pueden asumir distintas significaciones dependiendo del texto en el que aparecen[706], pero lo que es evidente es que "Telégrafo" es uno de esos ejemplos en los que "se advierte que «el cielo» de García Lorca no se limita a la bóveda azulada que cobija la tierra"[707], ni que esta última es simplemente la parte superficial de nuestro planeta no ocupada por mar, sino que se erigen ambas realidades como dos fuentes inagotables para la imaginería lorquiana. "Si el cielo de la noche lorquiana tiene una vida resplandeciente de luna y estrellas, la tierra de su mundo poético es de una riqueza extraordinaria"[708]. Frente al cielo, que puede relacionarse con lo divino, lo espiritual, lo infinito, lo misterioso, lo oculto, lo desconocido, etcétera, está la tierra, vinculada con lo material y con la efímera pero compleja existencia humana, animal y vegetal. En "Telégrafo", son las estrellas, aparentemente a medio camino entre uno y otro espacio, las que le permiten al protagonista escrutar los secretos del cielo, los cuales, no obstante, no se le revelan al lector. Es importante observar también que "García Lorca tiene un sentido animado de la naturaleza, siempre viva y ágil, capaz de realizar acciones como los animales y el ser humano"[709], de ahí que, además, estas estrellas se animicen, tal y como demuestra la capacidad que adquieren de comunicarse entre sí y con el protagonista a través de su luminoso y colorido titilar.

> Lorca, podríamos concluir, es un simbolista: lo fue, pero no es eso sólo, aunque luego volveré sobre este tema. La cuestión es más profunda. Es la comunión de cielo y tierra, la proximidad de lo alto y lo bajo, la percepción siempre de una realidad más

[705] La misma Babín nos recuerda que en *Libro de poemas* predomina "un panteísmo intenso en que la identidad con la naturaleza y el paisaje se hace una necesidad espiritual, un camino para llegar a Dios" (*ib.*, p. 271).
[706] "Lorca no vincula sus símbolos a significados fijos: los usa en función de los contextos. Los términos simbólicos pueden tender a la representación de determinado valor o valores, que pueden ser excluyentes o complementarios respecto a otros, siendo también posible la ambigüedad. La luna puede ser un símbolo de muerte, pero también lo puede ser de vida o de ambas cosas a la vez. Hay, pues, una polivalencia contextual" (Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", p. 48).
[707] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 243.
[708] *Ib.*, p. 286.
[709] *Ib.*, p. 269.

vasta, todo ello bajo la dirección de un seguro instinto verbal que sorprende al lenguaje en su intersección, arbitraria pero operativa, con los grandes planos de las cosas[710].

Por último, en esta misma línea de interpretación, hay que tener en cuenta aquellos trabajos especializados, en concreto, en el análisis de la presencia y significación de los cuatro elementos naturales –fuego, tierra, agua y aire– en la obra literaria lorquiana. Uno de estos estudios es el titulado, precisamente, "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca", de Manuel Alvar. Con más o menos contenido simbólico, no nos pasa desapercibida la aparición de estos cuatro elementos en "Telégrafo".

El fuego, pese a no tener una presencia explícita en el microrrelato, sí que de manera indirecta se manifiesta por medio de las estrellas, destacando, entre ellas, la tan ardiente y llameante Sirio, cuya trascendencia simbólica, a partir de las antiguas mitologías –como la sumeria, la egipcia o la griega–, también hay que tener en consideración. Si bien, "en el simbolismo de todos los pueblos, el fuego es imagen del amor, del espíritu e incluso de la divinidad"[711], lo que guarda relación con la función que se le ha asignado a las estrellas en "Telégrafo", también es verdad que, como apunta Manuel Alvar, Lorca utiliza generalmente la vertiente más terrenal del potencial simbólico de este elemento, es decir, la pasión sexual: "El poeta acepta sólo este significado esencial, por más que la tradición lo haya trivializado"[712]. Se observa mejor la aplicación de este último valor simbólico en "Telégrafo" una vez se examina la conexión entre el fuego y la tierra.

La tierra, como "elemento femenino fecundable y fértil"[713], tiene una íntima y ancestral relación con el cielo, como ya vimos anteriormente. En este sentido,

> Lorca ha repetido los viejos saberes: el cielo y la tierra son principios que muchas veces en su poesía manifiestan esa oposición genesíaca que elaboraron las viejas culturas […]. No es necesario apurar mucho: la polaridad cielo-tierra se manifiesta como una unión sexual en multitud de pueblos de todos los continentes […]; ahora bien, esa penetración

[710] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", p. 32.
[711] Manuel Alvar, "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, p. 71.
[712] *Ib.*, p. 72.
[713] *Ib.*, p. 77. Como el propio Alvar explica, "es sabido que los elementos primordiales se ordenan en grupos: los que representan los valores activos o masculinos (fuego y aire) y los que representan los pasivos o femeninos (tierra y agua)" (*ib.*, p. 87).

de la tierra por el principio activo que es el cielo, puede producirse a través de la luz o de la lluvia, atributos celestes que las mitologías dotan de fuerzas fecundantes[714].

Así es cómo, por mediación de la luz de las estrellas, procedente de su fuego, el cielo y la tierra convergen en este microrrelato.

El agua, símbolo indistintamente de vida o fecundación como de muerte o disolución, así como de purificación o regeneración, es también relevante en "Telégrafo", como lo es, y mucho, en todo el conjunto de la producción literaria de Lorca. Esto explica, lógicamente, que en ella "la proporción en que aparece el *agua* sea de abrumadora distancia con respecto a los demás [elementos]"[715], afirmación de Alvar con la que coinciden otros investigadores como Eduardo Tijeras cuando asevera que "otras terminologías lorquianas –jazmín, azucena, viento, cal, junco, caballo, pena, toro, niño, muerte, lirio, muro, luna, sangre, olivo, sierra, amor– no alcanzan la dimensión «anegadora» del agua y sus cauces, que dan fe de una auténtica cosmovisión"[716]. No obstante, más que la dualidad indicada por Alvar –un agua asociada al cielo y, por tanto, al principio masculino y fecundante del fuego (como puede ser la lluvia), frente a un agua vinculada a la tierra y, por consiguiente, primordial y plenamente femenina y fecundable (como puede ser el mar)–, nos interesa, para el caso de "Telégrafo", sobre todo, la dualidad existente entre un agua dotada de dinamismo (la del río azulado) y otra inmóvil (la del estanque). Como puede comprobarse, si bien el río azulado concierne al plano imaginario, el estanque atañe más bien al plano real, es decir, que mientras que el río azulado se localiza en la imaginación del protagonista, pues es fruto de su fantasía ("yo me tumbé cara al cielo y me fui sin pensar a un raro país donde no tropezaba con nadie, un país que flotaba sobre un río azulado"), el estanque se ubica en su entorno físico, esté o no a la vista en ese preciso momento, y le sirve como término de una comparación ("sus tic-tac pasaban por las inmensas antenas de mis oídos con el ritmo que llevan los cínifes sobre el estanque"). Esto da idea de que es en el interior del protagonista donde se registra el mayor nivel de actividad, de cambio y, al fin y al cabo, de vitalidad, y no en el exterior, que parece invadido por la quietud, la monotonía y, en definitiva, la mortalidad; refuerza este hecho la imagen de los mosquitos sobrevolando el estanque. En cierta medida, parece exaltarse así la vida interior del ser y de

[714] *Ib.*, pp. 74-75.
[715] *Ib.*, p. 87.
[716] Eduardo Tijeras, "Hacia García Lorca por las imágenes del agua", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, p. 101.

proclamarse la necesidad de la evasión imaginativa o intelectual, en contraste con la vivencia de una vana realidad externa. "A través del agua del pozo «que no desemboca» y el río que fluye, Lorca probablemente expresa la angustia de los límites y el sentido religioso o místico de la libertad y la fe en la prosecución"[717]. Símbolos de vida, muerte y purificación pueden ser, igualmente, tanto las aguas móviles como las estáticas, dada la gran polivalencia de este elemento que Lorca "utiliza acomodaticiamente (esto sin sentido peyorativo) en la medida en que conviene a otras claves expresivas, y de esta manera el agua lo viene a ser todo, el punto crucial de referencia, como Dios para el misticismo o el sazonamiento para un cocinero"[718], pero, ciertamente, hay en Lorca una tendencia general a que tanto unas aguas como otras conduzcan, más o menos, a un mismo sitio, tal y como plantea García-Posada: "agua en movimiento que mata y agua parada de la existencia sin salida a través de pozos, aljibes, estanques, fuentes y acequias"[719].

El aire, elemento que media entre el cielo y la tierra, también puede adquirir diversas formas y funciones. Se introduce en "Telégrafo" de varias maneras diferentes, unas más trascendentes que otras. En primer lugar, se presenta, implícitamente, como el medio de transmisión de los sonidos emitidos por la campana de la estación ("a veces la lengua de la campana mojaba de sonidos balbucientes sus labios redondos")[720] y, sobre todo, por el telégrafo ("dentro se oía el rosario entrecortado del telégrafo"). En segundo lugar, y también de modo indirecto, aparece como el gas que sostiene en suspensión un país sobre un río en la ensoñación del protagonista ("un país que flotaba sobre un río azulado"). En tercer lugar, se manifiesta, ya explícitamente, como atmósfera que envuelve el espacio y que, a su vez, se llena de "burbujas amarillentas". En este caso, "el aire circunda el paisaje creando una aureola propicia o aciaga para las acciones del ser humano"[721]. Es frecuente que Lorca llene el aire de otras formas o lo transfigure, como ocurre aquí con estas "burbujas amarillentas", que irrumpen en la atmósfera como consecuencia, según nos cuenta el protagonista, del tictac del telégrafo. Otros ejemplos posteriores de ello pueden extraerse de su obra lírica, en concreto de poemas como "Paisaje", en el que "se riza el aire gris", o "Después de pasar", en el que "por el aire

[717] *Ib.*, p. 100.
[718] *Ib.*
[719] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", p. 48.
[720] "Su sonido [el de la campana] es símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo" (Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.,* p. 117).
[721] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 275.

ascienden / espirales de llanto", ambos de *Poema del cante jondo*: "El ambiente musical del *Cante Jondo* llena el aire de ondulaciones rítmicas"[722]. En cuarto y último lugar, el aire se configura como aliento del protagonista, participando así de su respiración y, por extensión simbólica, de su impulso vital, su espíritu o su inspiración: "El aire entra por los poros, refleja los acontecimientos que ha conocido, causa los sueños y transmite los pensamientos"[723].

Tras la imaginería y el simbolismo lorquianos opera un auténtico afán por encontrar, detrás de lo evidente y lo superficial, la esencia misma de la realidad. A ello se suma un notable y a veces intuitivo conocimiento de la tradición artística y cultural del hombre, lo que, sin duda, repercute positivamente en su elección de las imágenes y los símbolos a la hora de componer sus poemas, sus obras de teatro, sus microrrelatos, etcétera: "No descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitirlas […]. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina. […] No es el vulgar narrador que dice lo que sabe, sino el hombre que busca la verdad oculta de las cosas y crea el mundo donde viven sus criaturas porque otras ya vivieron con él"[724].

V.3.- LA TRADICIÓN CLÁSICA: "ÁRBOL DE SORPRESAS"

En este microrrelato, que Eutimio Martín no se atrevió a definir genéricamente y que García-Posada clasificó erróneamente como poema en prosa en la edición de las *Obras completas* de Lorca, un narrador omnisciente nos relata cómo Sócrates y sus discípulos se reunieron una tarde en torno a "una gran cebolla de ideas" para mondarla y descubrir así el secreto que escondía bajo sus múltiples capas, el cual, no obstante, no se desvela al lector de forma clara. Sócrates, tras abandonar el corrillo en el que se encontraba junto a sus discípulos, será protagonista de una experiencia mística que luego analizaremos en detalle, así como el conjunto de imágenes y contenidos simbólicos que constituyen el microrrelato.

[722] *Ib.*, p. 276.
[723] Manuel Alvar, *op. cit.,* p. 82.
[724] *Ib.*, p. 70.

ÁRBOL DE SORPRESAS

Sócrates

El filósofo llegó al cerco de los discípulos. En el centro estaba, cerrada y fresca por el rocío de las pupilas jóvenes, una gran cebolla de ideas. Todos afilaron sus lenguas y se dispusieron a quitar sus cáscaras. Una luna de tarde se disolvía entre las frondas.

La cebolla empezó a girar; sus cáscaras, color de oro, color de amatista, relucían en el momento de ser arrancadas. Sócrates sonreía enigmáticamente; los discípulos sonreían envueltos en el carmesí de la fe: la cebolla se llenó de estrellas doradas y negras como un cielo de retablo y todos dijeron: "¡Ahí está!"… Luego la legumbre ideal fue aminorando hasta que desapareció en finísimas gasas imperceptibles… y todos se fueron.

A lo lejos Lisis bailaba sobre una pirámide de viento estancado.

II

El filósofo se iba del cerco de sus discípulos. La tarde levantaba su tienda de seda y todo el cielo parecía cubierto por una finísima cáscara de cebolla. Sócrates vio una luciérnaga, Sócrates oyó un sapo, Sócrates vio una mariposa enorme hacia el Sur… y una culebrilla roja le iluminó todo el pecho, como un hachazo de sangre, como una llaga reflejada. Luego se perdió en la avenida de los vientos[725].

Uno de los aspectos de la obra literaria del granadino que mayor interés ha suscitado siempre es su construcción a partir de la combinación entre los materiales extraídos de la tradición y los componentes ligados a los nuevos cauces de expresión vanguardista. Sobre esta unión que se da en su obra entre tradición y vanguardia, no siempre cómoda para el propio autor, ha reflexionado, entre otros, Encarna Alonso Valero:

> La atención y el respeto por las viejas formas y tradiciones literarias y artísticas implicaba una situación enormemente tensa y contradictoria, cuando no un abierto rechazo, respecto de la concepción de la poesía que determina el nuevo rumbo de la obra lorquiana, pues para muchas de las vanguardias artísticas, y era el caso de las más influyentes para Lorca, la puesta en práctica de la auténtica poesía pasaba

[725] Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas*, pp. 95-96.

inevitablemente por su destrucción como sistema, regido por leyes, formas y tradiciones. Sin embargo, a la vez que está llevando a cabo esa ruptura con la concepción tradicional de la poesía, García Lorca se aplica en la composición de odas; su poética a partir de este momento va a situarse siempre en el centro de una gran tensión y va a estar sacudida por diversas fuerzas contrarias, convirtiéndose en una aventura vanguardista en la que se afana con tanto empeño como recelo[726].

Al hablar de la influencia de la tradición en la obra de Lorca debemos distinguir, asimismo, entre dos tipos según su origen: la popular y la culta. Babín cifra la primera herencia, por ejemplo, en tres fuentes fundamentales: la obra de Lope de Vega, el folclore andaluz y de otras regiones de España y la religión católica. Por otra parte, la segunda herencia vendría determinada, según la misma investigadora, por la lectura de las obras de otros autores, entre ellos, los clásicos griegos, y su conocimiento de otras artes como la pintura y la música[727].

Además de su interés por los poetas renacentistas y barrocos, especialmente, como ya sabemos, por Góngora[728], otra de las materias integradas en la tradición culta mejor conocidas y utilizadas por Lorca, como en "Árbol de sorpresas" se patentiza, es la "tradición clásica (grecolatina, especialmente helénica)"[729]. Destaca en este terreno el tratamiento literario de la figura de Sócrates, que, antes de la composición de este

[726] Encarna Alonso Valero, *op. cit.,* pp. 14-15. Desde una perspectiva más general, no obstante, esta batalla entre tradición y vanguardia es extensible, en mayor o menor medida, a todo el conjunto de autores y obras pertenecientes a la modernidad, como bien ha planteado Nilo Palenzuela: "Las vanguardias forman parte, ciertamente, de las expresiones más radicales de una modernidad en permanente crisis que es empujada hacia adelante por las utopías y atraída, consciente o no, por toda una memoria que fluye entre sus signos. Sus giros, sus espirales, sus manifestaciones individuales, sus mismas novedades, nos colocan ante aquel punto en que el sujeto y el arte modernos se expresan buscando la diferencia, pero también recreando y girando en torno a los signos del pasado. Si advertimos este otro lado del vanguardismo acaso podamos soslayar el deseo de huir de lo que no podemos huir: de un espacio moderno caracterizado por su constante crisis, por su grieta histórica y metafísica, y, también, por su vertiginosa inmovilidad. En cierto modo, la proliferación de signos vanguardistas intenta exasperadamente tapar esa grieta en la que el ser moderno se reconoce, digámoslo con Eugenio Trías, como «fronterizo» y en permanente posición de fronterizo" (Nilo Palenzuela, "El otro lado de las vanguardias", en *Moradas del intérprete*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, pp. 29-30).

[727] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, pp. 216-231.

[728] La recuperación e influencia de la obra gongorina son ampliables a toda la época que va del modernismo a la vanguardia, tal y como defiende Nilo Palenzuela: "Sin duda, una investigación que pretenda seguir el hilo y las variaciones del gongorismo durante el primer tercio de siglo deberá advertir que el proceso de apropiación moderna de Góngora se extiende desde el Modernismo hasta el peculiar vanguardismo español de los años veinte, y que sigue sinuosos caminos" (Nilo Palenzuela, "Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16, 1994, p. 114).

[729] José María Camacho Rojo, "Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca: Estado de la cuestión", en José María Camacho Rojo, ed., *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2006, p. 14.

microrrelato, ya había aparecido en el poema "Preguntas" (de *Libro de poemas*)[730] o en la obra de teatro *Sombras* (fechada el 9 de febrero de 1920, pero que seguramente terminó de componer en los años treinta[731]), por poner algunos ejemplos. También posteriormente, en su conferencia "Juego y teoría del duende", Sócrates cobra una especial relevancia, pues, según Lorca, el duende de los artistas tiene como uno de sus principales ascendientes al demonio (*δαιμόνιον*) del filósofo griego: "El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal, que lo arañó indignado el día que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como una almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salía por los canales para oír cantar a los grandes marineros borrosos"[732].

Muchos son los investigadores y críticos coincidentes en ratificar la elevada formación cultural de Lorca –entre ellos: Rafael Martínez Nadal, Eutimio Martín o José María Camacho Rojo–, frente a otros que, de una u otra manera, la han relativizado –entre ellos: José Fernández Montesinos, Ángel del Río o, en parte, María Teresa Babín[733]–.

---

[730] Reproducimos aquí el poema completo, fechado en mayo de 1918: "Un pleno de cigarras tiene el campo. / – ¿Qué dices, Marco Aurelio, / de estas viejas filósofas del llano? / – ¡Pobre es tu pensamiento! // Corre el agua del río mansamente. / – ¡Oh, Sócrates! ¿Qué ves / en el agua que va a la amarga muerte? / – ¡Pobre y triste es tu fe! // Se deshojan las rosas en el lodo. / – ¡Oh, dulce Juan de Dios! / ¿Qué ves en estos pétalos gloriosos? / – ¡Chico es tu corazón!" (Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, pp. 114-115).

[731] Sobre su fecha de redacción, véase Eutimio Martín, *op. cit.,* pp. 239-240. Véase también Eutimio Martín, "Una obra inédita de Federico García Lorca: *Sombras*", *Quimera*, 36, 1984, pp. 51-55.

[732] Federico García Lorca, "Juego y teoría del duende", pp. 151-152. Profundiza en el asunto Ramón Xirau: "No es [el duende] el espíritu travieso del cual nos hablan los diccionarios. El duende lorquiano es demasiado trágico y está demasiado ligado a la muerte –y a la vida como lucha contra la muerte– para ser *únicamente* alegre. Sin embargo, Lorca mismo compara al «duende» con el *daimon* de Sócrates y con el genio maligno de Descartes. La segunda comparación es metafórica. La primera, la comparación con el demonio socrático, viene especialmente a cuento. Al hablar de él escribe Lorca que el «duende» es «descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates». Dos líneas antes Lorca había escrito: «El duende de que hablo, oscuro y estremecido…». Doble vertiente: alegría y dolor, vida y muerte y, ¿no es alegría y dolor una buena parte de la obra de García Lorca? ¿No es el mismo «duende» de su arte en la sangre el que permite escribir *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre* o *Yerma*? ¿No es el mismo «duende» el que rige el destino de don Perlimplín y la muerte que, de cinco en cinco de la tarde, sin que pase el tiempo, asciende por el cuerpo herido de Ignacio Sánchez Mejías? Claro que Sócrates es alegre; claro que su vida es también drama. Por lo demás, el «duende» que hace hablar al poeta y cantar al «cantaor» es el mismo (vida y muerte o, mejor, vida-muerte) que descubren todos los hombres cuando van a la raíz de las cosas, a la raíz misma de la vida" (Ramón Xirau, "Federico García Lorca. Poesía y poética", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436, 1986, p. 427). Esta doble vertiente de alegría y dolor, entusiasmo y pena, vida y muerte, etcétera, se observa, sin duda, en "Árbol de sorpresas": la primera, relacionada con el descubrimiento de la verdad oculta en la "gran cebolla de ideas" y, la segunda, con la iluminación del pecho "como un hachazo de sangre, como una llaga reflejada" que sufre el filósofo en soledad.

[733] Véase José Fernández Montesinos, *Die Moderne Spanische Dichtung*, Teubner, Leipzig, 1927, p. 117; Ángel del Río, "Federico García Lorca (1899 [*sic*]-1936)", *Revista Hispánica Moderna*, 3-4, 1940, p. 197, y *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952, pp. 17-18; y María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 228.

Durante cierto tiempo fue común la idea de que García Lorca poseía escasa cultura literaria, tópico que llegó a preocupar seriamente al propio poeta, quien en 1927 escribía a Jorge Guillén: "Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas". Esta opinión, que ha sido en los últimos años muy matizada, ha cambiado considerablemente[734].

En lo que respecta, específicamente, al conocimiento de Lorca sobre la vida de Sócrates y su pensamiento filosófico, así como del contexto histórico y social en el que lo desarrolló, Eutimio Martín es quien nos da la clave, basándose para ello en los testimonios de Francisco García Lorca. Según el hermano menor de Lorca, este era un apasionado de los *Diálogos* de Platón –la fuente más importante para conocer las teorías filosóficas de Sócrates (aparte de algunas obras de Jenofonte, Aristóteles…[735]), que este no pasó a la escritura– a los cuales accedería gracias, en gran medida, a Fernando de los Ríos, profesor suyo durante sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada[736].

---

[734] José María Camacho Rojo, "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca", en José María Camacho Rojo, ed., *op. cit.,* pp. 87-88. Uno de los problemas ha estado, creemos, y así lo parece indicar Rafael Martínez Nadal, en equiparar el modo de acceder a la formación literaria que llevó a cabo Lorca, más bien de tipo autodidacta, con el que emprendieron otros "profesores-poetas, o poetas-profesores, del prestigio de Jorge Guillén, Pedro Salinas y Gerardo Diego, más próximos, por lo tanto, a las fuentes clásicas" (Rafael Martínez Nadal, "Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda", en José María Camacho Rojo, ed., *op. cit.,* p. 65). Tanto en un caso como en otro, hablamos, en definitiva, de artistas e intelectuales con un alto nivel cultural, como demuestran sus propias obras y corroboran los mejores estudiosos de las mismas. No obstante, al margen de la formación cultural, artística y literaria de Lorca, la cual nos parece absurdo negar, coincidimos con autores como Amancio Sabugo Abril en que "Lorca no es un profesor del saber vacío, académico, erudito. (¿Para qué?) […] Había en él un creador completo de la poesía, la música y la pintura, de la palabra, el ritmo y la imagen plástica, condiciones que resplandecen en su obra una y varia. De aquí la multiplicidad de lecturas, la interpretación literal, metafórica o simbólica de sus textos. […] Sólo los grandes poetas tienen su universo propio, acotado por su irrepetible, inimitable, estilo" (Amancio Sabugo Abril, "Claves interiores de la poesía lorquiana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436, 1986, p. 479). Ello se refleja en un microrrelato como "Árbol de sorpresas": pudiendo optar por la realización de un texto donde quedase constancia de su saber sobre la vida y la obra de Sócrates, prefiere, por el contrario, penetrar en el asunto por la vía subjetiva, emocional e íntima, lo que, a su vez, pone de manifiesto su enorme "intuición creadora, apoyada en un saber normativo, incapaz éste por sí solo de traspasar el tópico, la repetición continua de los manuales y profesores. […] Así a Lorca se le debe considerar como un robador de la metáfora oculta que se encontraba en el limbo de lo inexplicable. Transgrediendo la normativa del tópico ha robado la originalidad a los dioses o a sus representantes preceptistas" (*ib.*, pp. 479-480).

[735] Véase W. K. C. Guthrie, "Sócrates. El problema y las fuentes", en *Historia de la filosofía griega*, vol. III: *Siglo V. Ilustración*, Joaquín Rodríguez Feo, trad., Gredos, Madrid, 1988, pp. 313-360.

[736] "Los ambiciosos programas oficiales de las diversas materias solían incluir una parte histórica, que demostraba que la materia en cuestión era tan antigua como el hombre. En Derecho Constitucional [que explicaba don Fernando] esta parte estaba representada por la filosofía política griega. […] Sabía el profesor que Federico estaba entusiasmado con los diálogos de Platón, que leía en ediciones de la biblioteca del propio don Fernando, pues era raro que saliésemos de su casa sin un libro bajo el brazo. Quizá había caído en manos de Federico, como cayó en las mías *El Príncipe*, de Maquiavelo. El examen

Asimismo, en su capítulo titulado "La muerte de Dios: hacia un sincretismo pagano-cristiano", Eutimio Martín establece una íntima y profunda relación de identidad entre Sócrates y Jesucristo en la obra lorquiana[737], prestando especial atención a "Árbol de sorpresas" y, más concretamente incluso, a la segunda parte y final del microrrelato, donde, según el investigador, Lorca acaba "convirtiendo al filósofo griego en una especie de prefiguración del crucificado"[738]. Sobre este sincretismo pagano-cristiano al que alude Martín, cabría decir, siguiendo, entre otros, a Camacho Rojo, que tiene que ver con la particular influencia que la obra de Rubén Darío ejerció sobre Lorca en su etapa inicial como escritor: "En este sentido, el intento de Rubén Darío por conciliar lo pagano y lo cristiano está ya presente en el prólogo lorquiano a *Impresiones y paisajes* (1918): «Hay que ser religioso y profano –escribe–. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo»"[739].

Un símbolo importante en el microrrelato y que incide en este sincretismo al que nos referimos, dado que conecta con la imaginería y el simbolismo bíblicos, es el árbol, que aparece únicamente en su título pero que no por ello está dotado de menor significación[740]. Este "árbol de sorpresas" al que alude Lorca se podría vincular, sin duda, al "árbol de la ciencia del bien y del mal" del que Adán y Eva cogieron y comieron el fruto prohibido y que en el *Génesis* se relaciona con los límites humanos

---

se inició, creo recordar, con una conversación benévola sobre los diálogos platónicos. Acaso se deslizó luego hacia mitos de la antigüedad, en los que Federico estaba versado. Tenía entonces mi hermano, casi como libro de cabecera, una edición preciosamente ilustrada de la *Teogonía* de Hesíodo. El examen fue tan satisfactorio que el público de estudiantes que lo presenció hubo de diputar como notoria injusticia que el examinado recibiera la nota mínima: aprobado. Hoy estoy convencido de que cualquier estudiante que hubiese manifestado la cultura general y el conocimiento de textos que mostró Federico hubiera pasado triunfante la prueba del examen" (Francisco García Lorca, *op. cit.*, pp. 99-100).

[737] Jesucristo, a su vez, "es la síntesis del simbolismo fundamental del universo: el cielo y la tierra por su doble naturaleza, divina y humana; el aire y el fuego para el ascenso y descenso a los infiernos; la tumba y la resurrección; la cruz, el libro del mensaje evangélico, el eje del centro del mundo, el cordero del sacrificio, el rey creador, maestro del universo, la montaña del Gólgota; todos los símbolos de lo vertical, de la luz, del centro, del eje, etc. Cristo ha dicho: «Yo soy el camino, la verdad y la vida». Cristo es considerado como el rey de los símbolos. Cristo es la unión de los elementos divinos y humanos. Él es el redentor, el salvador de los hombres, y aunque es un ser divino, él está ligado a lo humano. Cristo es ante todo la gracia santificante de los hombres" (Manuel Antonio Arango, *op. cit.*, p. 148).

[738] Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, p. 243.

[739] José María Camacho Rojo, "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca", p. 91.

[740] "El árbol es símbolo de la vida, en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, él evoca esencialmente la verticalidad. De otra parte, él se sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración. La simbología más vasta del árbol es cósmica, y sobre este tema se desarrolla un estudio profundo y rico. Además, el simbolismo del árbol corresponde a la imagen del centro del universo" (Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* p. 228).

del conocimiento y de la sabiduría[741]. Continuando con la simbología vegetal, más relevante aún es la "gran cebolla de ideas", que oculta en su interior, o así puede interpretarse, el secreto, la verdad o el sentido del universo: una vez mondada por Sócrates y sus discípulos, "la cebolla se llenó de estrellas doradas y negras como un cielo de retablo y todos dijeron: «¡Ahí está!»…"[742].

Con respecto a la imaginería del microrrelato, no es difícil percibir las analogías existentes entre el siguiente pasaje: "una culebrilla roja le iluminó todo el pecho, como un hachazo de sangre, como una llaga reflejada" y la visión que tradicionalmente se ha manejado de Jesucristo lacerado por la lanza de Longino, soldado romano que lo hirió en el tórax para cerciorarse de su muerte, causándole una de las cinco llagas sagradas –el resto son las ocasionadas por los clavos de la crucifixión–[743]. El pasaje se sitúa temporalmente, además, en una tarde oscura y nubosa ("la tarde levantaba su tienda de seda y todo el cielo parecía cubierto por una finísima cáscara de cebolla"), atmósfera similar a la que suele rodear la crucifixión de Jesucristo en sus representaciones[744].

A ello se añade, en un plano histórico e ideológico superior, una serie de rasgos comunes entre uno y otro personaje. Para empezar, ambos acabaron siendo juzgados y

---

[741] "Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín [de Edén], el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. […] Y Dios impuso al hombre este mandamiento: «De cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio»" (*Génesis* [2: 9, 16-17], en *Biblia de Jerusalén: Antiguo Testamento*, vv. trads., Desclée de Brouwer, Bilbao, 1976, pp. 6-7).

[742] Aunque no es la cebolla una de las plantas cuyo valor simbólico en la obra de Lorca se haya examinado pormenorizadamente, como sí ha ocurrido, por ejemplo, con frutas como el limón, la naranja, la manzana o la granada, también sirve aquí de ejemplo de que "la vegetación en todas sus formas, ofrece una múltiple significación; sin embargo, dos símbolos son sobresalientes: el que señala el ciclo anual que representa la muerte y la resurrección, y aquel que intuye la abundancia ligada a la fertilidad y a la fecundidad.

Los símbolos vegetales son numerosos en la obra de Lorca. Ellos están estrechamente ligados al mundo en el cual vivió el poeta. La patria de Lorca, Andalucía, se puede afirmar, constituye una entidad diferente del resto de España" (Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* p. 223).

[743] "Pero al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua" (San Juan, *Evangelio según San Juan* [19: 33-34], en *Biblia de Jerusalén: Nuevo Testamento*, vv. trads., Desclée de Brouwer, Bilbao, 1976, p. 156).

[744] El examen de estas imágenes lorquianas nos lleva a coincidir con Sabugo Abril en los siguientes planteamientos: "Acaso García Lorca sea el único de los poetas modernos, en el sentido carismático de profeta de la palabra, es decir, creador de la nueva metáfora, del mediador entre el misterio prohibido y la verdad innecesaria. […] En García Lorca la metáfora no es sólo una sustitución del contenido, el arte de trasladar la realidad a imágenes de belleza; es la introducción a un universo mágico, donde deben entenderse otras lecturas que la simple del texto. La metáfora puede ser un espejo que refleja la realidad, la idealiza y la embellece, fácilmente identificable. Pero puede ser la imagen de otra imagen, lo cual convierte el contenido en una abstracción muy difícil de entender. En el surrealismo la relación entre la imagen y la realidad es con frecuencia onírica, disparatada. Sin embargo en García Lorca existe como una «razón poética», es decir, una lógica matemática de las imágenes. […] Por eso sus metáforas, una vez comprendidos sus códigos estéticos, desmontadas del sistema, son verosímiles" (Amancio Sabugo Abril, *op. cit.,* p. 479).

condenados a pena de muerte por no renunciar nunca a su entero compromiso con sus propias convicciones filosóficas, en el caso de Sócrates, y religiosas, en el de Jesucristo. Ambos, asimismo, entregaron su vida a la enseñanza de unos determinados principios y valores que, a pesar de ser diferentes en multitud de aspectos y propósitos últimos, tenían en común la búsqueda de la autenticidad, la virtud y la perfección espiritual, lo que puede confirmarse al comparar, por ejemplo, la *Apología* de uno y el *Nuevo Testamento* del otro, los cuales, por cierto, tuvieron que transcribir sus discípulos, pues ni Sócrates ni Jesucristo dejaron nada por escrito[745]. En definitiva, "Lorca no hace, por otra parte, más que seguir una tan larga como enraizada tradición cristiana que ha visto siempre en Sócrates un precursor de Jesucristo"[746].

Otro de los personajes del microrrelato es Lisis, uno de los jóvenes atenienses que más relevancia tiene en los *Diálogos* platónicos como interlocutor de Sócrates –el tema del diálogo que lleva su nombre como título es la amistad–. En "Árbol de sorpresas", Lisis –al que Platón, por boca de Sócrates, destaca "por su aspecto y mereciendo, no sólo que se hablase de su belleza, sino también de todas sus otras cualidades"[747], entre ellas, la curiosidad[748]– aparece alejado del grupo de discípulos. De este modo, frente a la función intelectual del resto, Lisis parece representar más bien los valores corporales, de ahí que mientras los demás buscaban la sabiduría en "una gran cebolla de ideas", él "bailaba sobre una pirámide de viento estancado". Como señala Eutimio Martín, "el contrapunto del grácil Lysis oponiendo el encanto de su danza a la

---

[745] "¿No es la obediencia ciega a los compromisos fundamentales de la persona (la voz de su «dios») lo que le ha conducido a Sócrates al sacrificio de su vida? ¿Tendría inconveniente alguno el propio Jesucristo en hacer suyas las palabras del ateniense cuando afirma «me he acercado a cada uno de vosotros en particular, como un padre o un hermano mayor, con el único objeto de instaros a la práctica de la virtud»?

Evangélicas son, sin más, estas palabras de Sócrates igualmente pronunciadas en su «Apología»: «¿Cómo no te avergüenzas de preocuparte más de amasar todo el dinero posible, mientras que no te preocupas lo más mínimo de tu […] alma que deberías estar continuamente perfeccionando?»" (Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, p. 243).

[746] *Ib.*, nota al pie 28, p. 243. Así las cosas, no parece gratuito que Lorca haya empleado la expresión "el carmesí de la fe" para referirse al sentimiento que envolvía a los discípulos de Sócrates antes de descubrir el misterio contenido en la "gran cebolla de ideas", pudiendo para ello, no obstante, utilizar cualquier otro concepto más próximo, por un lado, a lo que pudiera experimentar un filósofo y no un religioso, tal como 'entusiasmo', y más alejado, por otro, de la terminología religiosa. Véase Manuel Antonio Arango, "La influencia de la fe en la obra de Federico García Lorca", en *op. cit.,* p. 149. Hablamos, además, de una fe de color rojo: "El rojo es el color del fuego y de la sangre. Para mucha gente, el rojo es el primero de los colores, porque está ligado fundamentalmente al principio de la vida. El rojo nocturno es el color del alma, lo mismo de la libido, al igual que del corazón" (Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* pp. 286-287).

[747] Platón, *Lisis*, en *Diálogos I: Apología / Critón / Eutifrón / Ion / Lisis / Cármides / Hipias Menor / Hipias Mayor / Laques / Protágoras*, J. Calonge Ruíz, Emilio Lledó Íñigo, Carlos García Gual, trads., Gredos, Madrid, 1981, p. 284.

[748] "Queriendo yo [Sócrates] que Menéxeno descansara y gozando con la curiosidad de Lisis, me dirigí a él para que prosiguiéramos la conversación" (*ib.*, p. 296).

actividad exclusivamente intelectual de los demás jóvenes oyentes del filósofo muestra bien a las claras por dónde van las preferencias de Lorca"[749]. Para Lorca, al igual por lo visto que, en su momento, para Sócrates y Platón, Lisis es uno de los jóvenes predilectos: "Hay que reconocer que Lorca fue igualmente sensible al encanto personal de este adolescente"[750]. Al margen de posibles lecturas sexuales, en las que han profundizado otros autores como Ángel Sahuquillo[751], lo cierto es que la figura de Lisis permite en este microrrelato establecer un claro contraste entre la vivencia mental y racional de la realidad y su experiencia más física y emocional.

Cargado de simbología está, al igual que ocurría con "Telégrafo", "Árbol de sorpresas". Algunos de los entes con valor simbólico, como las estrellas –ubicadas en este caso en la propia tierra, llenando la "gran cebolla de ideas"– o el cielo –este aparece dos veces: la primera como término de una comparación y la segunda con un valor más pleno–, así como los colores –nos encontramos aquí con el color dorado, el de amatista (es decir, el violeta), el carmesí y el negro[752]– o la disposición de los sentidos de la vista y el oído –"Sócrates vio" / "Sócrates oyó"–, ya fueron tratados en el apartado anterior. Otros, sin embargo, tales como la luna, el viento, animales como la mariposa, el Sur o la sangre, requieren ahora de una breve exégesis.

Toda la acción del microrrelato transcurre durante una tarde –término medio entre el día y la noche– pero con luna[753]. En la relación existente entre la luna, la muerte

---

[749] Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, p. 242.

[750] *Ib.*, nota al pie 27, p. 242.

[751] Ángel Sahuquillo, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1991, pp. 285-286. Véase también Moraima de Semprún, *Las narraciones de Federico García Lorca: Un franco enfoque*, Hispam, Barcelona, 1975, donde la investigadora analiza siete textos del granadino ("Santa Lucía y San Lázaro", "Historia de este gallo", "Degollación del Bautista", "Suicidio en Alejandría", "Nadadora sumergida", "Amantes asesinados por una perdiz" y "La gallina") partiendo de la base de la homosexualidad del mismo.

[752] Aparte del color carmesí o rojo, del que ya hemos hablado (véase *supra*, nota al pie 746), nos interesa poner aquí de relieve las dos parejas de colores con las que se califica en distintos momentos a la "gran cebolla de ideas": dorado y violeta y dorado y negro, cuyos valores simbólicos están situados en polos opuestos, pues mientras el color dorado está vinculado a la luz, a la virtud o a la vida, el color negro y el violeta se suelen asociar con la oscuridad, el vicio o la muerte: "Consecuentemente, el oro simboliza todo lo superior, la glorificación o «cuarto estado», después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión). Todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad o función esa cualidad superior. […] El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema" (Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.,* p. 344). De igual manera, y esto conecta, además, con el estudio de la relación entre Sócrates y Jesucristo, "el color violeta es un símbolo de luto: durante la Semana Santa, este color está en las iglesias católicas romanas. El color violeta simboliza la muerte de Jesucristo" (Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* p. 139). Se trata, al fin y al cabo, de las dos caras de la existencia humana, cuyo significado parece estar misteriosamente oculto en la "gran cebolla de ideas".

[753] "García Lorca es, pues, «poeta de la noche». El día, el sol y la luz llegan a su mundo poético con acentos apagados, en contraste con la desbordante presencia de la noche, la luna y las estrellas en su

y los malos presagios en la obra de Lorca, insisten todos los autores, entre ellos, Manuel Antonio Arango:

> La luna en la poesía de Lorca se aleja del sentido poético tradicional, pues se halla de acuerdo con la época de 1920-1930 en el sentido de que no tenía un carácter esencialmente romántico; Lorca le atribuye a la luna un carácter maléfico. Para Lorca, la luna tiene un poder fatídico, ella le da un misterio de vida y de muerte. La luna aparece muchas veces en forma repetitiva en la poesía de Lorca, y representa de manera simbólica la presencia de la muerte[754].

Así pues, ya desde el principio del microrrelato, señoreado por la luna, puede presentirse su final amargo.

La presencia del viento es también fundamental en "Árbol de sorpresas". El aire, elemento ya estudiado anteriormente, adquiere en Lorca distintos valores simbólicos según adopte mayor o menor fuerza cinética, como explica Babín, quien defiende que "el poeta atribuye una gradación diferenciadora de matices a cada una de las tres denominaciones [el viento, la brisa y el aire]"[755]. Arango, por su parte, recalca los dos valores esenciales que puede representar el viento en la obra lorquiana: el erótico (fuerza viril, fecundante) y el fúnebre (fuerza maléfica, destructiva)[756]. Indudablemente, conviene leer el microrrelato tomando en consideración ambos valores: el primero, por lo que atañe a la sensualidad y el vitalismo que implica el baile de Lisis "sobre una pirámide de viento estancado"[757] y, el segundo, por lo que respecta al aciago final del microrrelato: "Luego se perdió [Sócrates] en la avenida de los vientos".

Varios son los animales que se nombran en el microrrelato, pero ninguno tan significativo como la mariposa, cuyos tres valores simbólicos esenciales podemos

---

naturaleza y su paisaje. El día está circunscrito a la tarde y la madrugada, denominadas con variedad de nombres: el alba, la aurora, el crepúsculo, el ocaso" (María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 256). Juan Eduardo Cirlot, al analizar el simbolismo de la luna, hace referencia a un arcano de un tarot antiguo que "pretende instruir sobre la «vía lunar» (intuición, imaginación, magia), distinta de la «vía solar» (razón, reflexión, objetividad) y cargada asimismo de sentido negativo y fúnebre" (Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.,* p. 285).

[754] Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* p. 58.

[755] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 274.

[756] Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* pp. 93-94, pp. 138-141y pp. 181-182.

[757] El simbolismo de la pirámide es también diverso, aunque el valor al que podría aludirse aquí es el que señala Cirlot siguiendo a Marc Saunier, autor de *La legènde des symboles* (E. Sansot, París, 1911), que "concibe la pirámide como una integración de formas diferentes, cada una con su sentido. La base es cuadrada y representa a la tierra. El vértice es el punto de partida y de llegada de todo, el «centro» místico […]. Lo que une el punto con la base es la cara en forma de triángulo, símbolo de fuego, de la manifestación divina y del ternario creador. En consecuencia, la pirámide expresa la totalidad de la obra creadora, polarizada en tres aspectos esenciales" (Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.,* pp. 364-365).

relacionar con "Árbol de sorpresas" ahora y con "Juego de damas" después: "La mariposa puede simbolizar la muerte, el alma y la metamorfosis. […] La mariposa representa la purificación del alma y es símbolo de la vida del renacimiento, pero al mismo tiempo es el símbolo de la vida efímera"[758]. Aunque en el caso de "Árbol de sorpresas" esta mariposa parece, más que otra cosa, augurar la muerte del protagonista, no podemos dejar de recordar que en *Sombras*, obra dramática de la que antes hablamos, el propio Sócrates –o, mejor dicho, la Sombra de Sócrates– hace alusión a la transmigración de su alma a otros cuerpos de animales[759].

Esta "mariposa enorme", además, no vuela sin rumbo, sino con una dirección concreta: "hacia el Sur". Una posible vía de interpretación sobre el significado simbólico que este punto cardinal puede albergar en la obra literaria de Lorca la abre Sabugo Abril y surge de la conexión previamente establecida entre el Sur y Andalucía: "El andaluz es un contemplativo, un místico, y no puede entendérsele desde la simplicidad reduccionista, activa, del hombre del norte"[760]. Basándose en el ensayo de Luis Rosales titulado "«La Andalucía del llanto» (al margen del *Romancero gitano*)" (*Cruz y Raya*, 14, 1934), Sabugo Abril entabla una correspondencia entre Andalucía y, por tanto, el Sur, y la soledad y la pena, sentimientos ligados al personaje de Sócrates en "Árbol de sorpresas". Como en otras obras de Lorca, "esta soledad es total, pesimista, desesperada. Rosales la define así: «Soledad sin descanso, desasosiego sin luz de este tipo de soledad. Soledad desolada». El canto desgarrado de lo andaluz, ese canto hondo del mismo Lorca, expresa más allá de la muerte del alma, su momificación, es decir, la pena presente, consumada, pero no consumida. Esa desolación que Lorca expresaba con el símbolo y la ambigüedad"[761].

Pocas explicaciones exige, por último, la presencia en las líneas finales del microrrelato de la sangre, símbolo, sin duda, de muerte y, además, vinculado a la idea de sacrificio: "La sangre que corre evoca un símbolo de sacrificio. Por asociación, las

---

[758] Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* pp. 88-89.
[759] Reproduzco aquí el pasaje en cuestión, en el que la Sombra de Sócrates dialoga con la Sombra Sexta: "SOMBRA DE SÓCRATES.– Me persigues siempre, dándome aliento y cuando ya toda mi pasión se esfumó… El mundo es un juguete sin dueño… Yo me he transformado sucesivamente en gato, en rana, en flor, en sombra y volveré otra vez a ser hombre, y así sucesivamente… Y lo más terrible es que se recuerda todo. Es una gran burla que nunca se acaba…" (Federico García Lorca, *Sombras. Poema*, en *Obras completas IV. Primeros escritos*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 1002).
[760] Amancio Sabugo Abril, *op. cit.,* p. 484.
[761] *Ib.*

heridas tienen una significación semejante"[762], lo que conecta a la perfección con las respectivas muertes históricas de Sócrates y, por supuesto, de Jesucristo.

Lorca, no obstante, no deja cerrado el final de "Árbol de sorpresas", sino que lo dota de una cierta indeterminación abierta a interpretaciones diversas. Como es lógico, no se trata, sin embargo, de una característica exclusiva de este microrrelato, pues "uno de los mayores recursos de García Lorca es, precisamente, el de la ambigüedad"[763]. Obsérvese, en este sentido, el paralelismo existente entre el final de este microrrelato y lo que Sabugo Abril nos dice sobre los finales de los poemas dramáticos y las tragedias de Lorca:

> En García Lorca, la muerte es el final abierto que cierra sus poemas dramáticos o sus tragedias. Pues el final es siempre un camino o una carretera […]. ¿A dónde conducen? No se sabe; Lorca deja sus poemas suspensos en la ambigüedad. Los ángeles actúan de acompañantes de los muertos, los sirven con prestancia y sabiduría […]. Son ángeles poéticos, más míticos, que cristianos. No acompañan el alma a ninguna parte. Son como las últimas imágenes, estrellas de la vida, las primeras sombras de la muerte[764].

Es fácil percibir ciertas equivalencias, respectivamente, entre la avenida y los animales y los vientos de "Árbol de sorpresas" y el camino o la carretera y los ángeles a los que se refiere el investigador.

[762] Manuel Antonio Arango, *op. cit.,* p. 364.
[763] Amancio Sabugo Abril, *op. cit.,* p. 491.
[764] *Ib.*, p. 493.

V.4.- AMOR Y MUERTE: "JUEGO DE DAMAS"

En este microrrelato, también clasificado por García-Posada de manera imprecisa en las *Obras completas* de Lorca dentro de un apartado titulado "Otras prosas", se establece un sutil paralelismo entre las reglas del juego de mesa de las damas y la intriga amorosa que define la historia que un narrador omnisciente nos cuenta: cinco damas de una corte se enamoran de un joven y misterioso forastero que a ella llega y que, desdeñando a las cinco damas, a quien desea es a la hija del jardinero, una "joven con la piel tostada y de ninguna belleza, aunque sin fealdad, desde luego". Las cinco envidiosas damas conspiran para asesinarla, objetivo que finalmente no logran, dado que cuando dan con ella se la encuentran ya muerta "con la cara sonriente y llena de luz y aroma exquisito"; él, según se da a entender, aparece convertido en mariposa.

JUEGO DE DAMAS

> Las cinco damas de una corte llena de color y poesía, enamoradas las cinco de un joven misterioso que ha llegado a ella de lejanas tierras. Lo rondan, lo cercan y se ocultan mutuamente su amor. Pero el joven no les hace caso. El joven pasea el jardín enamorando a la hija del jardinero, joven con la piel tostada y de ninguna belleza, aunque sin fealdad, desde luego. Las otras damas lo rondan y averiguan de qué se trata e, indignadas, tratan de matar a la joven tostada, pero cuando llegan ya está ella muerta con la cara sonriente y llena de luz y aroma exquisito. Sobre un banco del jardín encuentran una mariposa que sale volando y las ropas del joven[765].

Dos de los temas nucleares en la obra de Lorca fueron, precisamente, los que se conjugan en este microrrelato: el amor –fundamentalmente el amor sensual, erótico– y la muerte. Reaviva, así, la antigua dialéctica entre Eros y Tánatos: "Amor y muerte. El amor frente y contra la muerte. El gran binomio romántico se reencarna en nuestro poeta que lo lleva hasta sus últimas consecuencias enlazándolo con las corrientes más densas del existencialismo. De ahí que comparezcan algunos héroes marginados o

[765] Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas*, p. 97.

exóticos típicos de esa tradición –el bandido, el gitano, los amantes capaces de la inmolación antes de renunciar a su pasión todopoderosa–"[766].

Estemos o no de acuerdo con Carlos Feal Deibe cuando considera indispensable la aplicación de las teorías psicoanalíticas para poder profundizar en la obra de Lorca[767], bien es cierto que Sigmund Freud aporta importantes explicaciones en torno cuestiones como esta: la tensa relación existente entre las pulsiones vitales vinculadas al amor y la creación (Eros) y las ligadas a la muerte y la destrucción (Tánatos)[768], ambas representadas en el microrrelato de Lorca por las respectivas muerte y metamorfosis de la hija del jardinero y el joven de lejanas tierras tras consumar su amor, así como, de otra forma, también por la capacidad amatoria de las damas con respecto al segundo y, al mismo tiempo, sus ansias de acabar con la vida de la primera. Como indica Babín, y esto vale, con matices, para el microrrelato "Juego de damas", "García Lorca traslada a su poesía lírica y dramática estados mentales y actitudes exacerbadas del ser humano, sometido a duras y trágicas pruebas. Es curioso advertir la ausencia del amor sosegado y feliz, mientras se exalta el amor apasionado, amor que crece y se desborda trocándose en muerte, en desilusión y luto"[769].

Puede comprobarse, asimismo, que existe en "Juego de damas" una disposición dualista que afecta a otros componentes del microrrelato, como las propias características psicológicas y sociales de sus personajes.

---

[766] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", p. 38. Véase Pedro Salinas, "García Lorca y la cultura de la muerte", en *Ensayos de literatura hispánica. Del "Cantar del Mio Cid" a García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 287-397.

[767] "Si el enfoque sicoanalítico se justifica aplicado a la literatura o arte en general, mucho más –creemos– se justifica en el caso específico de Lorca, cuya obra contiene una gran riqueza de elementos inconscientes, que se resisten a cualquier tipo de análisis distinto del intentado aquí. Así, pues, el método sicoanalítico, aplicado a Lorca, lo juzgo irremplazable. No el único, pero irremplazable. Sólo él puede conducirnos a la revelación de determinados aspectos (me atrevo a pensar que importantes). Es necesario decir, sin embargo, que no sólo lo inconsciente es objeto del sicoanálisis, como a veces con simplificación tiende a afirmarse. El sicoanálisis se ocupa de la relación entre las distintas partes de la personalidad (*yo*, *ello*, *superyó*, en la terminología freudiana), y de la relación entre la persona y el mundo" (Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, Edhasa, Barcelona, 1973, p. 13).

[768] En su ensayo titulado *Más allá del principio del placer* (Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig / Viena / Zurich, 1920), Freud afirmaba cosas como las siguientes: "Nosotros no hemos partido de la materia animada, sino de las fuerzas que en ella actúan, y hemos llegado a distinguir dos especies de instintos: aquellos que quieren llevar la vida hacia la muerte, y otros, los instintos sexuales, que aspiran de continuo a la renovación de la vida y la imponen siempre de nuevo" (Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, vol. I, Luis López-Ballesteros y de Torres, trad., Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, p. 1116); "De este modo la libido de nuestros instintos sexuales coincidiría con el «eros» de los poetas y filósofos, que mantienen unido todo lo animado" (*ib.*, p. 1118); "La especulación hace actuar al «eros», desde el principio mismo de la vida, como «instinto de vida», opuesto al «instinto de muerte» surgido por la animación de lo anorgánico, e intenta resolver el misterio de la vida por la hipótesis de estos dos instintos que desde el principio luchan entre sí" (*ib.*, nota al pie 1, p. 1124).

[769] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 357.

Con respecto a lo psicológico, la dicotomía reside, principalmente, en la diferencia entre los rasgos del grupo de las cinco damas –que opera, realmente, casi como un único personaje, si no fuese por algún comentario del narrador, como el de que "se ocultan mutuamente su amor"– y los de la hija del jardinero. Las primeras, conspiradoras y envidiosas, ocuparían una posición moralmente inferior a la de la segunda, aparentemente sencilla y humilde. Esta catadura moral, sin embargo, no guarda correspondencia con el estatus social de las mismas, es decir, que mientras las damas pertenecen a una clase social alta, la hija del jardinero se encuentra en una escala social más baja. Por otra parte, según puede interpretarse, el joven de lejanas tierras se situaría, en el plano moral, al margen de las damas, no así en el ámbito social, el cual compartiría con ellas. De este modo, se produce un cruce de categorías que desarticula el orden social, pero no el psicológico, dado que es este el que conduce al encuentro amoroso entre el joven extranjero y la hija del jardinero. Es coherente, en este sentido, que al joven se lo defina como "misterioso" y provenga "de lejanas tierras", distanciándose todavía más de las damas.

A sabiendas de las posibles consecuencias que una relación amorosa entre hombres y mujeres de distinta clase social podría tener en los ambientes aristocráticos, como, por ejemplo, una posterior ruptura forzada por la presión del contexto, el joven de lejanas tierras y la hija del jardinero se arriesgan a tenerla, y es que el mismo Lorca

> era de los que preferían mil veces sufrir por lo perdido que no llorar por lo jamás probado. Y es precisamente esa alegría vital, esa libertad erótica y amorosa –tan cantada y gozada por el poeta– la que orienta su atención hacia los que nunca conocieron "el amor que reparte coronas de alegría", a las víctimas de convenciones sociales, tabúes morales y normas religiosas. Y son estas víctimas, y no existentes represiones personales, las que inspiran sus grandes figuras dramáticas: Novia, Madres, Yerma, *La casa de Bernarda Alba*, doña Rosita […]. Comprensión humana, condena implícita de leyes y normas que tales frustraciones creaban[770].

[770] Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, p. 94. En conexión con el planteamiento de Martínez Nadal, podemos propugnar, como hace Babín, que "al indagar las raíces humanas en la obra lorquiana se entremezcla aquello que el poeta nos da de sí mismo, como persona, en el acerbo de su poesía, con los sentimientos, las pasiones y las acciones de los seres creados por su imaginación, pobladores de su mundo poético" (María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 305).

En este caso, son las cinco damas las representantes de estas leyes y normas que generan estas frustraciones tan peligrosas, pues a menudo se tratan de superar, como en "Juego de damas", mediante la envidia y la crueldad, o sea, con malas pasiones motivadas por Tánatos. Por otro lado, no son el joven forastero ni la hija del jardinero los típicos "individuos que se mueven dentro de sus límites [de la vida social], sujetos a unas leyes tradicionales con un sentido profundo de obligación moral, sin intentar la huida, sin plantearse jamás el problema de su validez o su justicia"[771], como habitualmente ocurre con los personajes dramáticos de Lorca, sino seres que, movidos por Eros, se atreven a desafiar dichas convenciones y límites sociales sin tener en cuenta el supuesto precio a pagar[772].

Si bien es verdad que los personajes del microrrelato se ajustan, en mayor o menor medida, al conjunto de rasgos a los que responden, en términos generales, los personajes femeninos y masculinos utilizados por Lorca en su obra literaria y que ha sido descrito y esquematizado, entre otros, por Babín[773], también es cierto que existe en "Juego de damas", como veremos, una sutil diferencia con respecto a las definiciones defendidas por la investigadora. A pesar de que podría aceptarse para "Juego de damas" que "la certidumbre de la finitud de la vida, la duración de las cosas en contraste con la fragilidad del ser humano, el fracaso de las más puras ilusiones, culminan en el triunfo de la muerte, eje del mundo humano en la realidad de la obra de García Lorca", no es admisible con respecto a este microrrelato la idea de que "esa muerte triunfadora de la vida nunca llega apaciblemente y nunca es recibida con serenidad. «Nadie se muere en

---

[771] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 291.

[772] Llegados a este punto, nos interesa observar ciertas similitudes entre "Juego de damas" y obras como *La casa de Bernarda Alba* (1936) y, en concreto, entre sus personajes, es decir: por un lado, entre las cinco damas y Bernarda Alba y, por otro, entre el joven de lejanas tierras y la hija del jardinero y las hijas y las criadas de Bernarda Alba: "El concepto social de esta comedia es el eje precisamente sobre el eterno conflicto que opone a dos generaciones sucesivas. De una parte, Bernarda, la madre, representante de la colectividad conservadora de la vieja tradición social española, de otra parte, las hijas y las criadas que forman una unidad homogénea, representantes de la nueva generación que busca un futuro distinto y un sentimiento de libertad" (Manuel Antonio Arango, "La protesta social en la obra de García Lorca", en *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, p. 216). Véase José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1989.

[773] "Los seres de la obra lorquiana viven en perenne angustia. La mujer soltera, la madre, la mujer quemándose por dentro con el anhelo de ser madre, la mujer virgen en busca del calor del hombre, son los prototipos más elevados de la feminidad en quienes García Lorca concentra el dolor del amor pasional y de la frustración, en una ardiente apoteosis del sexo, de la carne y del espíritu: vida plena. El hombre marcha junto a la mujer por el mismo sendero, perseguido fatalmente por fuerzas oscuras que le predestinan a un fin trágico, como Leonardo en *Bodas de sangre*, Antoñito el Camborio en el *Romancero* y el Joven de *Así pasen cinco años*" (María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, p. 331). Para profundizar en las características generales y la significación de los personajes femeninos en la obra literaria lorquiana, véase María Teresa Babín, "La mujer en la obra de García Lorca", en *Estudios lorquianos*, pp. 469-480; o Isabel de Armas, "García Lorca y el segundo sexo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 129-138.

su lecho soñando con flores de oro», como suplica el «blanco galán» de uno de sus poemas gallegos, sino que la muerte acecha agazapada para cortar de cuajo la sonrisa y la mirada"[774]. Más bien todo lo contrario: la muerte deja a la hija del jardinero "con la cara sonriente y llena de luz y aroma exquisito" y al joven de lejanas tierras metamorfoseado en mariposa, símbolo de trascendencia espiritual[775], valor que cobra más fuerza aún en el microrrelato al contraponerse el ascendente vuelo del insecto a las ropas del joven, signos de la vida material, dejadas sobre un banco del jardín. Insistiendo un poco más en los planteamientos psicoanalíticos, cabe decir que para Freud existe cierta conexión entre el sexo y la muerte, pues el primero "tomaría parte en la aspiración más general de todo lo animado, la de retornar a la quietud del mundo inorgánico. Todos hemos experimentado que el máximo placer que nos es concedido, el del acto sexual, está ligado a la instantánea excitación de una elevadísima excitación. La ligadura del impulso instintivo sería una función preparatoria que dispondría a la excitación para su excitación final en el placer de descarga"[776].

Esta interpretación es más que aplicable en este y otros casos, dado que la muerte en la obra literaria de Lorca posee un valor ambivalente, esto es, y por decirlo de alguna manera, uno negativo u oscuro y otro positivo o luminoso. Entendemos por negativas u oscuras aquellas veces, quizá la mayoría, en que la muerte es, pura y llanamente, el triste final de la vida, más trágico incluso cuando va acompañado de violencia –asesinatos, suicidios, accidentes, enfermedades…–, y, por positivas o luminosas, aquellas otras ocasiones en las que la muerte se convierte en el tránsito hacia la liberación del alma o hacia una nuevo tipo de existencia. Partiendo de las reflexiones expuestas por Cristoph Eich[777], Feal Deibe incide en "la existencia de una doble –y

---

[774] María Teresa Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, pp. 331-332.

[775] Aunque ya en al apartado anterior dedicado a "Árbol de sorpresas" examinamos los valores simbólicos de la mariposa, conviene incidir aquí en algunos aspectos, como los que señala Cirlot, que describe la simbología de este insecto en diferentes épocas y lugares y señala su relación con los dioses Eros y Tánatos –reconvertidos por el catolicismo en ángeles del amor y la muerte–. Habla también de la interpretación simbólica de la mariposa por parte del psicoanálisis: "Entre los antiguos, emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso. La purificación del alma por el fuego, que en el arte románico se expresa por el carbón encendido que el ángel pone en la boca del profeta, se ve representada en una pequeña urna de Matti por la imagen del Amor, que tiene en su mano una mariposa a la que le acerca una llama. El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie alado pisando una mariposa, de lo cual se deduce que asimilaba ésta a la vida, más que al alma en sentido de espíritu y ente trascendente. Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer. En China, aparece con el sentido secundario de alegría y felicidad conyugal" (Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.,* pp. 298-299).

[776] Sigmund Freud, *op. cit.,* p. 1124.

[777] "Encontramos en él [Lorca] dos nociones distintas de muerte polarmente contrapuestas. Primero aparece la muerte como polo contrario de la vida, como experiencia de la nada… Pero así como la muerte irrumpe en la vida, también la vida es capaz de irrumpir en la muerte, de arrastrarla consigo y

opuesta– concepción de la muerte de Lorca"[778] y concluye su análisis de "las dos muertes" justificando la necesidad de "insistir en este valor positivo de la muerte. Muerte aparente, que encubre una fantasía de resurrección"[779].

Otro de los aspectos de la obra lorquiana en los que nos introduce Feal Deibe, y que nos interesa aquí destacar antes de terminar el comentario de "Juego de damas", es lo que él denomina "la guerra de los dos sexos", en la que el combate entre enemigos equivaldría a la relación sexual entre los amantes y el campo de batalla sería, en este microrrelato, el jardín de la corte. Por supuesto, esta contienda puede adoptar un tinte más agresivo –como ocurre, por ejemplo, en el poema "Lucía Martínez", perteneciente a la serie titulada, precisamente, "Eros con bastón", de *Canciones (1921-1924)*, y que examina Feal Deibe al respecto– o un cariz más dulce –como sucede en "Juego de damas"–. No obstante, este es un motivo muy antiguo, cuyo tratamiento literario puede remontarse, por poner un ejemplo clásico, a la obra del poeta elegíaco latino Propercio, que establece en su *Monobiblos* un paralelismo entre la guerra de Troya y su cortejo a Cintia, su amada, y entre las campañas militares y sus quehaceres en el lecho amoroso[780].

Pese a que hemos comentado, como defendemos aquí, tres microrrelatos y no tres poemas en prosa, es innegable el empleo que hace Lorca en "Telégrafo", "Árbol de sorpresas" y "Juego de damas" de un lenguaje de alto valor poético. Partiendo de la base de que el granadino escribió más en prosa que en verso –conferencias, alocuciones, obras de teatro, poemas en prosa, cuentos, microrrelatos…–[781], debe tenerse en cuenta

---

penetrarla…" (Cristoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid, 1958, p. 80).

[778] Carlos Feal Deibe, *op. cit.,* p. 119.

[779] *Ib.*, p. 123.

[780] "Desde el pronunciamiento programático es especialmente significativo el tratamiento que se da al motivo de la *militia amoris*. Propercio reconoce que podría componer *longas Iliadas*, pero tan sólo si sus versos se orientaran a glorificar la amorosa lucha. Así pues, el poeta confirma el rechazo a la poesía épica. Sin duda, recoge veladamente ciertas alabanzas a Mecenas (II, 1, 26; 35-36; 73) y a Augusto (II, 1, 25), pero, en definitiva, no persigue la gloria épica, de forma que, cuando cita los numerosos episodios épicos incluidos en los versos 17-38 de la elegía II, 1, pretende tan sólo reconocer esas glorias como ajenas y ausentes de su propia conciencia ética. Por tanto, incluso en este contexto Propercio da correcta explicación a la finalidad amorosa de su poesía. En este sentido, su confesión es explícita: «libro mis batallas en el angosto lecho» (II, 1, 45)" (Rafael Pestano Fariña, *Propercio*, Síntesis, Madrid, 2004, pp. 63-64).

[781] "García Lorca se distingue entre los poetas contemporáneos del siglo XX por haber empleado la expresión en prosa mucho más que la poesía propiamente dicha en la totalidad de su obra. No obstante, a nadie se le ocurriría llamarle prosista" (María Teresa Babín, "La prosa mágica de García Lorca", en *Estudios lorquianos*, p. 424). El primer libro publicado por Lorca, por ejemplo, fue escrito en prosa: *Impresiones y paisajes*, Imprenta y Tipografía Paulino Ventura Traveset, Granada, 1918.

que lo hizo utilizando una "prosa de poeta siempre", o sea, "una prosa ágil, con algo o mucho de hablada en la medida en que trasciende los andamiajes de la escritura meramente literaria y donde esplende en todo su vigor el genio inventivo del autor, la acuñación metafórica fulgurante, el laconismo sintáctico, y su sempiterna visión poética del mundo, siempre personal y adaptada en cada momento a la materia de que se trata"[782]. No hay ningún problema en asumir que, si bien en la superficie de los tres microrrelatos podemos encontrarnos con recursos y técnicas más propios de la lírica que de la narrativa, estos no condicionan su estructura profunda, que está regida por las coordenadas básicas de la narratividad. Ocurre, para entendernos, que Lorca

> fue poeta hasta la médula, pero su prosa no es lo que suele llamarse "prosa poética" al estilo de Valle-Inclán, por ejemplo, ya que la intención creadora y el estilo del autor de "Nadadora sumergida" o "Degollación de los Inocentes" no tienen relación alguna con la prosa de los modernistas, postmodernistas o ultramodernistas. García Lorca hace prosa del mismo modo que hace poesía o teatro, con los mismos elementos y hasta los mismos trucos, dando a cada expresión una fisonomía propia, sin prescindir de la teatralidad en el poema, ni de la poesía en el teatro, ni del teatro y la poesía en la prosa[783].

Aunque, en varias ocasiones, habría que sustituir el término "prosa" por el de "narrativa", se comprende sin dificultad lo que Babín, la autora de la cita, nos quiere decir: cuando Lorca poetizó, a menudo lo hizo al modo narrativo –léase, por ejemplo, el *Romancero gitano* (Revista de Occidente, Madrid, 1928)–, y cuando narró, con frecuencia se apoyó en una expresión de corte lírico –como ocurre, sin ir más lejos, en los tres microrrelatos que hemos analizado–[784]. Asimismo, su teatro tanto se vio

[782] Miguel García-Posada, "Prólogo: Una prosa de poeta", en *Obras completas III. Prosa*, pp. 9-10.
[783] María Teresa Babín, "La prosa mágica de García Lorca", pp. 424-425.
[784] En su conferencia "La imagen poética de don Luis de Góngora", Lorca enaltecerá como una de las principales consecuciones de la revolución literaria gongorina, encabezada por el gran poema *Soledades*, el hecho de "tratar líricamente la materia narrativa" (Miguel García-Posada, "Prólogo: Una prosa de poeta", p. 12). Dicho en palabras del propio Lorca: "Góngora tuvo un problema en su vida poética y lo resolvió. Hasta entonces la empresa se tenía por irrealizable. Y es: hacer un gran poema lírico para oponerlo a los grandes poemas épicos que se cuentan por docenas. Pero ¿cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota toda su importancia, se le convertía en épica al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad, ni sentido. Góngora entonces elige su narración y la cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible *unidad* al poema. Hace el gran poema lírico de proporciones nunca usadas: las *Soledades*" (Federico García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", pp. 73-74).

influido por la concepción del arte sustancialmente lírica de Lorca –no hay más que recordar obras como, por poner un caso, *Bodas de sangre*, 1931-1933–, como influyó en su producción literaria de intención esencialmente narrativa –léanse, por ejemplo, sus denominados *Diálogos*, 1925-1928[785]–.

Por otra parte, no es preciso establecer, en el caso de la obra de Lorca, clasificaciones en cuanto al uso de los temas, motivos o símbolos atendiendo al género en el que se vehicula su creación literaria. Como hemos podido comprobar hasta llegar aquí, pocas o ningunas diferencias existen a nivel temático o simbólico entre, por ejemplo, sus poemas y sus microrrelatos; ambos quedan perfectamente integrados, en este sentido, en un coherente cosmos estético: "El universo lorquiano es una maraña de temas, motivos y símbolos que se repiten e imbrican con admirable fidelidad. De ahí la imposibilidad de leer a Lorca de manera lineal, pues toda su obra resulta ser una especie de espiral, como ha señalado la crítica rigurosa, donde todos los elementos se corresponden y contestan"[786].

[785] Véase *supra*, nota al pie 644.
[786] Miguel García-Posada, "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", p. 35.

VI.- TRAYECTORIA POSTERIOR DEL MICRORRELATO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: AUTORES Y OBRAS (1940-2010). BREVE SÍNTESIS[787]

Desde luego, tanto Juan Ramón Jiménez como Ramón Gómez de la Serna, los cuales se vieron obligados como consecuencia del comienzo de la guerra civil a abandonar España durante el verano de 1936, continuaron cultivando la micronarrativa en América. Seguramente lo hubiese hecho también Federico García Lorca, dentro o fuera de nuestras fronteras, si no hubiese sido vilmente asesinado por los fascistas ese mismo año.

Durante prácticamente toda la última etapa de su vida, en la que permaneció en el exilio sin ya jamás volver a España, J. R. Jiménez siguió componiendo microrrelatos y publicando algunos de ellos en diferentes revistas de la época. Así lo demuestran, por poner algunos ejemplos, los siguientes textos elaborados después de 1939: "El Quemado" (proyectado para *Entes y sombras de mi infancia* y cuyo original está fechado el 9 de febrero de 1947); algunos de los proyectados para *Viajes y sueños*, como "Con un Virjilio" (publicado por primera vez en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* en 1944[788]) o "La palabra única" (fechado en 1947); varios de los proyectados para *Cuentos largos*, como "Las cuatro turquesas" (fechado en Washington en 1943) o "La palabra ofendida" (fechado en 1947); o, por último, varios de los que el moguereño proyectó para su libro *Crímenes naturales*, como "Sujeto, momia, objeto" (fechado en 1940) o "El médico" (fechado en 1947).

---

[787] A pesar de que queda fuera del marco cronológico en el que se centra nuestra tesis doctoral, hemos decidido añadir un último capítulo –aunque notablemente más corto que los demás– en el que tratamos de sintetizar la trayectoria que siguió el microrrelato español desde el final de la guerra civil y el comienzo de la dictadura franquista hasta la actualidad. Entiéndase este breve capítulo, no obstante, como un primer paso hacia futuras investigaciones y no como un estudio en profundidad sobre el microrrelato en la literatura española contemporánea. Si lo incorporamos aquí es, simplemente, porque consideramos que el conocimiento de la evolución que el género del microrrelato ha tenido en la literatura española con posterioridad a 1939 favorece la comprensión de la trascendencia de sus orígenes históricos, cuyo análisis ha sido el propósito de esta tesis doctoral.

[788] Véase Fulgencio Castañar, "Algunas calas en la relación entre *Cuadernos Americanos* de México y los exiliados republicanos españoles", en José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie, eds., *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Actas del Congreso Plural "Sesenta años después" del GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 37-48.

Por otra parte, J. R. Jiménez continuó reflexionando, en esa época, sobre la concisión como recurso artístico y literario, como demuestran, por ejemplo, los siguientes aforismos, fechados en 1949-1954:

> Cada vez me parece peor la pintura grande, la música grande, la escritura grande. Tan pesado me parece un poema largo como un discurso. La vida no es larga, sino intensa[789].
>
> Arte es quitar lo que sobra[790].

El 29 de mayo de 1958, después de haber recibido en 1956 el premio Nobel de Literatura –tres días después de ser premiado moriría Zenobia–, fallece J. R. Jiménez en Puerto Rico, dejando inédita gran parte de su obra, que poco a poco ha ido siendo editada y publicada.

Gómez de la Serna proseguirá también la escritura, corrección y reordenación de sus microrrelatos durante su vida en Buenos Aires. Prueba de ello es la confección de la colección titulada *Caprichos*, publicada, no obstante, por la editorial barcelonesa AHR en 1956. Como bien ha explicado Antonio Rivas,

> este último libro es importante por dos razones: en primer lugar, porque en él aparecen única y exclusivamente textos breves de carácter narrativo; y, en segundo lugar, porque a esta edición se trasvasa una gran cantidad de narraciones procedentes de los libros misceláneos anteriores. Esto nos lleva a considerar esta edición como una antología que el propio autor hace de su propia obra. Además, no hay ficción entre los microcuentos que componen este volumen que supere la extensión de una página. Así pues, podemos decir que Gómez de la Serna encierra, bajo el goyesco nombre de capricho o disparate, un concepto de narración hiperbreve que se acerca al que se practica actualmente. Por otra parte, se puede afirmar que se fue convenciendo de la particularidad genérica del microtexto narrativo, puesto que lo aisló, al publicarlo por separado, y, a su vez, le fue recortando su extensión[791].

[789] Juan Ramón Jiménez, *Ideolojía*, p. 739.
[790] *Ib.*
[791] Antonio Rivas, "Ramón Gómez de la Serna: una lectura de sus «géneros nuevos»", p. 40.

Asimismo, los microrrelatos nuevos contenidos en *Caprichos*, es decir, los no trasvasados de libros misceláneos anteriores[792], podrían agruparse atendiendo a las mismas líneas de creación a partir de las cuales estudiamos anteriormente los microrrelatos ramonianos previos al exilio del madrileño: la intertextualidad, tanto de tipo temático como formal, la fantasía y el humorismo.

La colección tendrá una segunda edición en 1962 (Espasa-Calpe, Madrid). Un año más tarde, en 1963, morirá Gómez de la Serna en Buenos Aires.

Con los fallecimientos de J. R. Jiménez y Gómez de la Serna, el género del microrrelato hispánico se quedaba sin la presencia viva de dos de sus más importantes precursores, pero con una ingente obra micronarrativa como testigo de sus existencias y que ha servido como modelo para los cultivadores posteriores.

Tras el final de la experiencia vanguardista en nuestro país, definitivamente acabada con la victoria de la guerra civil por parte del bando franquista en abril de 1939, podemos distinguir varias etapas en la evolución social, cultural y artística española. Básicamente, diferenciamos, como hace Miguel Martinón al acercarse a la literatura española desde el ángulo historiográfico, entre los conceptos de lo 'contemporáneo' y lo 'actual':

> Puede identificarse o no esta época [moderna] con algún nombre, pero sí hay que localizarla entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, o entre la década de 1860 y la de 1940; o, si se quiere recurrir a referencias simbólicas, desde la revolución de 1868 hasta la de 1936; desde el fracaso de la primera República hasta el fracaso de la segunda. Y, en cualquier caso, desde la perspectiva actual se nos aparece como una época a la que los nacidos después de la segunda guerra mundial no podemos seguir llamando contemporánea y hemos de designar más propiamente como moderna. Para nosotros, la época contemporánea es la posterior a 1940, y, dentro de ella, el comienzo de la época actual se nos ha desplazado desde fechas próximas a 1968 (el mayo francés)

[792] "El libro *Caprichos*, que cierra el camino cada vez más angosto del *ramonismo* con sus dos últimas ediciones de 1956 y 1962, es un ejemplo de libro reestructurado, la mitad de cuyos textos proceden de títulos anteriores, entre ellos *Gollerías* o *Fantasmagorías*" (Ioana Zlotescu, "Preámbulo al espacio literario del «Ramonismo»", pp. 24-25). Sobre el origen de los textos incluidos en *Caprichos*, véase Alfredo Arias, "Notas a la edición: *Caprichos* de 1956 y sus textos procedentes de otros libros" y Pura Fernández, "Listas de traslados de textos", ambos en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Ramonismo V: Caprichos / Gollerías / Trampantojos (1923-1956)*, pp. 1188-1194 y pp. 1201-1208, respectivamente.

o 1975 (el final del franquismo) hasta los alrededores de 1990 (la caída del muro y el auge de la informática)[793].

Pese a algunas excepciones anteriores[794], habrá que esperar hasta la publicación de *Los niños tontos* (Arión, Madrid, 1956), de Ana María Matute (1925), para que se produzca la reactivación de la práctica del microrrelato en nuestro país. Como ha dicho Fernando Valls, "a la luz de su reciente desarrollo, de las correspondientes formulaciones históricas y teóricas, podemos entender y valorar mejor que nunca *Los niños tontos*, y junto a los *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub, debemos

[793] Miguel Martinón, "Introducción: La literatura española moderna (1868-1939)", p. 8.

[794] Hablamos, por ejemplo, de Samuel Ros, con "Hallazgo", procedente de *Cuentas y cuentos. Antología, 1928-1941* (1942); o de Tomás Borrás (1891-1976), con "La misión del héroe" de *La cajita de asombros* (1946), con los por él mismo denominados "cuentos gnómicos" de *Cuentacuentos* (1948), y con "Final de un relato" de *Algo de la espina y algo de la flor* (1954). Véase Fernando Valls, "Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)", en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, pp. 53-110. También, sin duda, podemos colocar aquí "el volumen *Bagatelas de otoño* [Biblioteca Nueva, Madrid, 1949] con el que Pío Baroja cerraba sus memorias, estaba compuesto casi totalmente por «historias y anécdotas» que el novelista califica de «pequeñeces», independientes unas de otras, sin continuidad ni cohesión, entre las que abundan los relatos de pocas líneas, cada uno singularizado por un título" (Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", p. 84). El resto de cultivadores ocasionales de microrrelatos a los que se refiere Valls en su ensayo son: José María Sánchez Silva (1911-2002), con "Carlitos" y "Adán y Eva" de su obra *Pesinoe y gente de tierra* (1964); Camilo José Cela (1916-2002), con algunos de los textos de los que se compone su obra *Los viejos amigos* (dos series: 1960 y 1961); Jorge Campos, seudónimo de Jorge Renales Fernández (1916-1983), con los textos que compuso entre 1957 y 1979 y que le sirvieron para acompañar las felicitaciones de Año Nuevo dirigidas a sus amistades; Francisco García Pavón (1919-1994), con "Evasión de cerebros", texto con el que participó en el concurso "Cuentos cortos, cortos" convocado por la revista *Nueva Estafeta*, en la que se publicó en 1979 (y luego en su libro *El jardín de las boinas*, 1980); Alfonso Sastre (1926), con los relatos "extremadamente breves" que podemos encontrar en su libro *Las noches lúgubres* (1964); Rafael Sánchez Ferlosio (1927), con algunos de sus llamados "pecios", muchos de ellos recogidos en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993); Manuel Pilares, seudónimo de Manuel Fernández y Martínez (1921-1992), con "Una vez", microrrelato incluido en su obra *Cuentos de la buena y la mala pipa* (1960); Lauro Olmo (1922-1994), con textos como "Chanín, fu, fu, piiiii…" de *Golfos de bien* (1968), "José García" (1953), recogido en *La peseta del hermano mayor* (1958), "El túnel" y "Tituladlo como queráis", integrados, como también los anteriores, en la antología *Golfos de bien y otros cuentos* (2000); Medardo Fraile (1925), con sus llamados "Cuentos breves (en homenaje a Augusto Monterroso)", publicados originalmente en 1994 en *Donaire*, revista de la embajada española en Londres, y agrupados luego, junto a textos similares, en su libro *Contrasombras* (1998); Esteban Padrós de Palacios (1925-2005), con "Náufragos" y "El espectro" de su libro *Aljaba* (1958), y "La roca de Sísifo", perteneciente a *Los que regresan* (1991); Fernando Quiñones (1930-1998), con "La tumba giratoria", procedente de su obra *La guerra, el mar y otros excesos* (1966); Arturo del Hoyo (1917-2004), con "En la glorieta" y "El triste", ambos publicados en *En la glorieta y en otros sitios* (1972); Antonio Pereira (1923-2009), con algunos de los textos recogidos en su obra *Picassos en el desván* (1991) o en la antología *Me gusta contar* (1999); Juan Eduardo Zúñiga (1929), con *Misterios de las noches y los días* (1992), donde incluyó microrrelatos como "El ángel", "El jugador" y "La rosa"; Gonzalo Suárez (1934), con *El asesino triste* (1994), donde, además de una novela corta y algunos cuentos, integró varios microrrelatos; y Ramón Gil Novales (1928), con algunas de las pequeñas piezas narrativas que publicó en su libro *El sabor del viento y otros relatos* (2005), reedición de obras anteriores.

considerarlo pionero en España de ese nuevo género que llamamos microrrelato"[795]. Si señalamos, sin embargo, que, frente al caso de Max Aub (1903-1972), el de Ana María Matute es especialmente relevante para nuestra literatura es, entre otras cosas, porque el primero se encontraba exiliado en México, mientras que nuestra autora permanecía en España[796].

Ana María Matute fue, por consiguiente, quien dio inicio en nuestro país al nuevo curso del microrrelato contemporáneo, convirtiéndose así, con *Los niños tontos* –obra elogiada en su momento por un autor como Camilo José Cela[797]–, en el puente de unión entre los microrrelatistas modernos, o sea, los del modernismo y las vanguardias, y los microrrelatistas actuales, es decir, los que comenzaron a publicar sus microrrelatos con posterioridad a 1975, después de la muerte del dictador y el arranque del cambio de régimen político.

Dentro de nuestras fronteras, entre la publicación de *Los niños tontos* en 1956 y el año 1975, continuaron el camino reemprendido por Ana María Matute en la producción micronarrativa[798] autores como Francisco Ayala (1906-2009), con algunos de los textos contenidos en *El jardín de las delicias* (Seix Barral, Barcelona, 1971)[799];

---

[795] Fernando Valls, "*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos", *Quimera*, 222, 2002, p. 26. Véase también Itzíar López Guil, "*Los niños tontos* de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.,* pp. 331-345; y Darío Hernández, "El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute", en Salvador Montesa, ed., *op. cit.,* pp. 297-312.

[796] Muchos de los microrrelatos que luego compondrían *Crímenes ejemplares* (Imprenta Juan Pablos, México, 1957) aparecieron publicados inicialmente entre 1948 y 1950 en la sección titulada "Zarzuela" de la revista mexicana *Sala de espera*, fundada por el propio Max Aub. Las tres primeras ediciones españolas de la obra fueron las siguientes: *Algunos crímenes ejemplares*, Ed. del Autor, col. La Esquina (Antonio Beneyto, dir.), Barcelona, 1968; *Crímenes ejemplares*, Lumen, Barcelona, 1972; y *Crímenes ejemplares*, Calambur, Madrid, 1991 (con un prólogo de Eduardo Haro Tecglen). Véase Fernando Valls, "Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub", en Francisca Noguerol, ed., *op. cit.,* pp. 281-289; Fernando Valls, "¿Por qué la mató? Los *Crímenes ejemplares* de Max Aub", en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, pp. 125-154; y Javier Perucho, "Max Aub, el relato miniado", *Quimera*, 222, 2002, pp. 27-29.

[797] Camilo José Cela llegó a afirmar que se trataba de "el libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España, desde doña Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atenazadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura. *Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas" (Camilo José Cela, "Un breve librillo ejemplar", *Papeles de Son Armadans*, 16, 1957, p. 108). Sobre el cultivo de la minificción literaria por parte de Camilo José Cela, véase Antonio A. Gómez Yebra, "¿Microrrelato o minirretrato en el último Cela?", en Salvador Montesa, ed., *op. cit.,* pp. 165-186.

[798] Sobre la trayectoria de Ana María Matute como microrrelatista después de 1956 habría que hacer un estudio aparte. En una primera aproximación, y sin entrar en la producción posterior a 1975, saldrían a la luz algunos de los textos contenidos en *Libro de juegos para los niños de los otros* (Lumen, Barcelona, 1961) y otros pertenecientes a *El río* (Argos, Barcelona, 1963).

[799] "El *Jardín de las delicias* (1971) incorpora asimismo dos series de relatos hiperbreves, «Diablo mundo» y «Días felices» –ambas habían aparecido en las *Obras completas*, de 1969 [Aguilar, México]–" (Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 44). Igualmente, "veinticinco de los textos del libro habían ido viendo la luz a lo largo de los años sesenta en diversos medios periodísticos" (Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", pp. 87-88).

Álvaro Cunqueiro (1911-1981), con "Los siete cuentos de otoño", incluidos en *Flores del año mil y pico de ave* (Táber, Barcelona, 1968)[800]; Luis Martín-Santos (1924-1964), con algunas de las composiciones integradas póstumamente en *Apólogos y otras prosas inéditas* (Seix Barral, Barcelona, 1970); Ignacio Aldecoa (1925-1969), con *Neutral corner* (Lumen, Barcelona, 1962)[801]; o Antonio Fernández Molina (1927-2005), con muchos de los textos integrados en *La tienda ausente* (Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1967), *Los cuatro dedos* (Ed. del Autor, Barcelona, 1968), *En Cejunta y Gamud* (Monte Ávila, Caracas, 1969 / Heliodoro, Madrid, 1986), *Dentro de un embudo* (Lumen, Barcelona, 1973) y *Arando en la madera* (Lhito Arte, Zaragoza, 1975)[802]. En relación con este periodo, cabe destacar, como han hecho, entre otros investigadores, Domingo Ródenas de Moya e Irene Andres-Suárez, la figura de Antonio Beneyto (1934), tanto por su labor editorial como por su propia escritura micronarrativa. Entre las antologías editadas por él, debemos mencionar aquí las siguientes: *Manifiesto español o una antología de narradores* (Marte, Barcelona, 1973), que incluye microrrelatos de algunos de los ciento ochenta y un autores que la integran (entre ellos: Antonio Fernández Molina, Alonso Ibarrola, Javier Tomeo, Gonzalo Suárez o Pere Gimferrer); *Diez narradores catalanes. Antología* (Bruguera, Barcelona, 1977) y *Diez narradores españoles. Antología* (Bruguera, Barcelona, 1977), consagradas a la difusión del cuento; y *Narraciones de lo real y lo fantástico* (2 vols., Bruguera, Barcelona, 1977), en la que se encuentran, entre diversos microtextos, algunos microrrelatos de autores como Max Aub, Manuel Pacheco y Ana María Moix (en el primer volumen) o Álvaro Cunqueiro, Camilo José Cela, Joan Brossa, Cristóbal

---

Véase Marta Altisent, "El microrrelato a la zaga de la prensa y viceversa. Relectura de *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala", en Teresa Gómez Trueba, ed., *op. cit.*, pp. 95-115.

[800] Véase Juan Miguel Moreiras, "«Los siete cuentos de otoño», de Álvaro Cunqueiro", *Grial*, 35, 1972, pp. 29-38; y Marta Álvarez, "«Los siete cuentos de otoño» de Álvaro Cunqueiro: la impensable contención de un fabulador", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *op. cit.*, pp. 317-330. Domingo Ródenas de Moya defiende, sin embargo, que "no son únicamente estas miniaturas fantásticas las que documentan en Cunqueiro su adhesión a una estética de la brevedad, sino buena parte de su obra" (Domingo Ródenas de Moya, "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", p. 86). Se refiere el investigador, concretamente, a libros como *Merlín y familia* (AHR, Barcelona, 1957 / *Merlín e familia*, Galaxia, Vigo, 1955), *La otra gente* (Destino, Barcelona, 1975 / *Xente de aquí e de acolá*, Galaxia, Vigo, 1971) o *Las historias gallegas* (Ediciones del Banco de Crédito e Inversiones, Madrid, 1981).

[801] Véase Irene Andres-Suárez, "Los condenados", en *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas sobre el cuento literario*, Gredos, Madrid, 1986, pp. 127-143.

[802] Antonio Fernández Molina, no obstante, continuó cultivando la micronarrativa más allá de esta última fecha de 1975: "Desde 1967 hasta su muerte publicó varios libros, cuyos textos, salvo rara excepción, no superan la página" (Irene Andres-Suárez, "Antonio Fernández Molina: El microrrelato surrealista", en *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 179). Véase también José Luis Calvo Carrilla, "Introducción", en Antonio Fernández Molina, *Las huellas del equilibrista*, José Luis Calvo Carrilla, ed., Palencia, Menoscuarto, 2005, pp. 7-46.

Serra, Carlos Edmundo de Ory, o, nuevamente, Antonio Fernández Molina y Gonzalo Suárez, además del propio Beneyto (en el segundo volumen). Como escritor –también ha practicado otras artes como la pintura o la escultura–, nos interesa subrayar aquí, al margen de sus poemas, novelas y ensayos, sus "relatos hiperbreves de factura surrealista, como, por ejemplo, *Textos para leer dentro de un espejo morado* ([Seix Barral, Barcelona], 1975), muchos de los cuales reformulan libremente motivos procedentes de la tradición bíblica, de la mitología grecolatina y de la cultura, y otros giran en torno al dilema del artista en la sociedad actual"[803].

Hasta aquí, las obras de autores que, aunque indudablemente sabían de lo innovador de sus textos micronarrativos, lógicamente no eran conscientes de estar practicando un nuevo género literario en el estricto sentido del concepto, pues aún no había tenido lugar el desarrollo de una teoría crítica en torno al fenómeno. No será, como asevera Fernando Valls, sino hasta los años ochenta del siglo XX cuando

> se da un periodo en que los narradores empiezan a tomar conciencia de la existencia de un género distinto e independiente respecto del cuento, del poema en prosa, así como del aforismo. Aquí, por tanto, conviven lo que podríamos denominar *textos narrativos breves*, con *microrrelatos*, que sería la denominación otorgada, con precisión terminológica, a aquellas piezas que aparecen tras reconocer y distinguir esta nueva distancia narrativa[804].

Este hecho nos lleva a pensar, siguiendo al mismo Valls, que "de lo que se trata ahora es de tender puentes entre lo que fueron y significaron dichas piezas, y lo que hoy en día entendemos por microrrelato"[805], situándolas, además, en el justo contexto histórico y estético en el que se conformaron.

Posteriormente, entre otros autores y obras que han contribuido a la consolidación y expansión actual del género en nuestro país, se encuentran: Juan Benet (1927-1993), con *Trece fábulas y media* (Alfaguara, Madrid, 1981)[806]; Pablo Antoñana (1927-2009), con *Último viaje y otras fábulas* (Ttarttalo, Guipúzcoa, 2001); Luciano G.

---

[803] Irene Andres-Suárez, *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 46.
[804] Fernando Valls, "Soplando vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942-2005)", p. 54.
[805] Fernando Valls, "Sobre el microrrelato. Otra *filosofía de la composición*", p. 19.
[806] El primer y el segundo relato habían aparecido antes en su libro *Cinco narraciones y dos fábulas* (La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972). A finales de los años noventa, se publicó *Trece fábulas y media y Fábula decimocuarta* (Alfaguara, Madrid, 1998), que incluía otro relato que había aparecido originalmente en la revista *El paseante* en 1991.

Egido (1928), con *Cuentos del lejano oeste* (Tusquets, Barcelona, 2003); José Jiménez Lozano (1930), con *El cogedor de acianos* (Anthropos, Barcelona, 1993) o *Un dedo en los labios* (Espasa-Calpe, Madrid, 1996); Antonio Martínez Menchén (1930), con *Veinticinco instantáneas y cinco escenas infantiles* (Gens, Madrid, 2004); Fernando Arrabal (1932), con *La piedra de la locura* (Destino, Barcelona, 1984, aunque inicialmente esta obra fue publicada en Francia: *La pierre de la folie,* Julliard, París, 1963); Javier Tomeo (1932), con *Historias mínimas* (Mondadori, Barcelona, 1988), *Bestiario* (Mondadori, Barcelona, 1988), *Patíbulo interior* (Destino, Barcelona, 2000) o *Cuentos perversos* (Anagrama, Barcelona, 2002); Rafael Pérez Estrada (1934-2000), con *La ciudad velada* (Gráficas Urania, Málaga, 1989), *La sombra del obelisco* (Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1993), *El domador. Narraciones poéticas* (Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1995) o *El ladrón de atardeceres* (Plaza & Janés, Barcelona, 1998); la hispano-uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), con *Indicios pánicos* (Bruguera, Barcelona, 1981) o *Una pasión prohibida* (Seix Barral, Barcelona, 1986); Juan Pedro Aparicio (1941), con *La vida en blanco* (Menoscuarto, Palencia, 2005), *La mitad del diablo* (Páginas de Espuma, Madrid, 2006) o *El juego del diábolo* (Páginas de Espuma, Madrid, 2008); José María Merino (1941), con *Días imaginarios* (Seix Barral, Barcelona, 2002), *Cuentos del libro de la noche* (Alfaguara, Madrid, 2005) o *La glorieta de los fugitivos* (Páginas de Espuma, Madrid, 2007); Luis Mateo Díez (1942), con *Los males menores* (Alfaguara, Madrid, 1993); Alberto Escudero (1943), con *La piedra Simpson* (Alfaguara, Madrid, 1987); Luis del Val (1944), con *Cuentos del mediodía* (Algaida, Sevilla, 1999) o *Cuentos de medianoche* (Algaida, Sevilla, 2006); José Luis Jover (1946), con *El patio de mi casa es particular* (Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 1999); Juan José Millás (1946), con *Números pares, impares e idiotas* (Alba, Barcelona, 2001) o *Articuentos* (Alba, Barcelona, 2001); Manuel Alonso Erausquin (1946), con *Infamia sobre infamia* (Imagine, Madrid, 2001); Alberto Tugues (1947), con *Historias breves de este mundo* (Debolsillo, Barcelona, 2002); Gustavo Martín Garzo (1948), con *El amigo de las mujeres* (Ediciones de Caja España, León, 1992) o *Pequeño manual de las madres del mundo* (R que R, Barcelona, 2003); Ángel Guache (1950), con *Sopa nocturna* (Pre-Textos, Valencia, 1994) o *Me muerden los relojes* (Pre-Textos, Valencia, 2002); Julia Otxoa (1953), con *Kískili-káskala* (Vosa, Madrid, 1994), *Un león en la cocina* (Prames, Zaragoza, 1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (Hiru, Gipúzcoa, 2002), *La sombra del espantapájaros* (El Toro de

Barro, Cuenca, 2004) o *Un extraño envío* (Menoscuarto, Palencia, 2006); Pedro Casariego Córdoba (1955-1993), con *Verdades a medias* (Espasa-Calpe, Madrid, 1999); la hispano-argentina Neus Aguado (1955), con *Juego cautivo* (Laia, Barcelona, 1986) o *Paciencia y barajar* (Tusquets, Barcelona, 1990); Felipe Benítez Reyes (1960), con *Formulaciones tautológicas. Collages y relatos* (Zut, Málaga, 2010); Hipólito González Navarro (1961), con *Manías y melomanías mismamente* (Don Quijote, Sevilla, 1992), *Relatos mínimos* (Ediciones del 1900, Huelva, 1996), *Los tigres albinos* (Pre-Textos, Valencia, 2000), o *Los últimos percances* (Seix Barral, Barcelona, 2005); Ángel Olgoso (1961), con *Cuentos de otro mundo* (Caja España, Valladolid, 1999 / Dauro, Granada, 2003), *Astrolabio* (Cuadernos del Vigía, Granada, 2007), *Los demonios del lugar* (Almuzara, Córdoba, 2007) o *La máquina de languidecer* (Páginas de Espuma, Madrid, 2009); Pedro Ugarte (1963), con *Noticias de tierras improbables* (Hierbaola, Navarra, 1992) o *Materiales para una expedición* (Lengua de Trapo, Madrid, 2002); José Manuel Benítez Ariza (1963), con *La sonrisa del diablo* (Renacimiento, Sevilla, 1998), *El hombre del velador* (Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1999) o *Lluvia ácida* (Algaida, Sevilla, 2004); Roberto Lumbreras (1963), con *Elogio de la lencería* (Difácil, Valladolid, 2006); Carmela Greciet (1963), con *Des-cuentos y otros cuentos* (Trabe, Oviedo, 1995); Juan Gracia Armendáriz (1965), con *Noticias de la frontera* (Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1994) o *Cuentos del jíbaro* (Demipage, Madrid, 2008); David Roas (1965), con *Los dichos de un necio* (Los Trabajos de Sísifo, Manresa, 1996), *Horrores cotidianos* (Menoscuarto, Palencia, 2007) o *Distorsiones* (Páginas de Espuma, Madrid, 2010); José Alberto García Avilés (1965), con *Dos minutos. Microrrelatos* (Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008); Rubén Abella (1967), con *No habría sido igual sin la lluvia* (Ediciones de NH Hoteles**,** Madrid, 2008) o *Los ojos de los peces* (Menoscuarto, Palencia, 2010); Francisco Silvera (1969), cuyos microrrelatos, junto con los de otros autores, han sido seleccionados por Fernando Valls en su antología *Velas al viento. Los microrrelatos de "La nave de los locos"* (Cuadernos del Vigía, Granada, 2010); el autor hispano-argentino Andrés Neuman (1977), con *El que espera* (Anagrama, Barcelona, 2000), *El último minuto* (Espasa-Calpe, Madrid, 2001) o *Alumbramiento* (Páginas de Espuma, Madrid, 2006); etcétera.

Entre los escritores canarios actuales que han cultivado el microrrelato, podemos señalar a María del Pino Marrero Berbel (1950), Maribel Lacave (1951), Dolores Campos-Herrero (1954-2007), Santiago Gil (1967), Pedro Flores (1968), Roberto García de Mesa (1973) o Alexis Ravelo (1971), todos ellos incluidos en la "Antología"

editada por Osvaldo Rodríguez Pérez, Juan Armando Epple y Fernando Moreno e integrada en *Los mundos de la minificción* (Aduana Vieja, Valencia, 2009). También cabe mencionar al palmero Anelio Rodríguez Concepción (1963), con *Relación de seres imprescindibles* (Oeste, Badajoz, 1998), o al tinerfeño Raúl Sánchez Quiles (1978), con *Hiperbreves S.A. [Sólo 175 microrrelatos]* (Baile del Sol, Santa Cruz de Tenerife, 2010).

Entiéndase que, como es lógico, ni están citados aquí todos los microrrelatistas españoles actuales, ni todas sus obras en las que aparecen microrrelatos. Por supuesto, tampoco todas las obras que indicamos están compuestas íntegramente por microrrelatos, sino que en la mayoría de ellas estos suelen coexistir con otros géneros, principalmente el cuento. De lo que sí deja perfecta constancia esta nómina de autores y obras –basada, fundamentalmente, en las investigaciones sobre el microrrelato español contemporáneo de David Lagmanovich, Fernando Valls, Domingo Ródenas de Moya e Irene Andres-Suárez– es de la buena salud de la que, de momento, goza el género del microrrelato en la literatura española.

CONCLUSIONES

1ª.- Pese a los numerosos términos que se han empleado para referirse a este tipo de microtextos narrativos en cuyo estudio se centra nuestra tesis doctoral, elegimos como el nombre más adecuado para un uso general el de *microrrelato*, no ya por ser en la actualidad el más utilizado por los autores, lectores, críticos e investigadores de nuestro país, entre otros, sino también, por supuesto, por responder de una manera clara y efectiva en el plano de la expresión a las exigencias semánticas del concepto al que designa. Desde el punto de vista metodológico, coincidimos con aquellos investigadores que han desarrollado sus trabajos sobre el microrrelato basándose en el enfoque teórico que se ha denominado *narrativista*, es decir, aquel que conduce a considerar al microrrelato un género independiente y, por tanto, en igualdad de condiciones que otros géneros narrativos de mayor tradición, como pueden ser el cuento, la novela corta o la novela. Se opone esta postura teórica a aquella otra que se ha llamado *transgenérica*, o sea, la que define al microrrelato como una suerte de cruce intergenérico, confundiendo en muchos casos el concepto de 'microrrelato' con el de 'minificción literaria'.

2ª.- El microrrelato se distingue de otros géneros narrativos como el cuento no sólo por su menor extensión textual, sino, más concretamente, por todo el conjunto de rasgos estructurales que se derivan de su mayor grado de concisión discursiva, el cual afecta a todos y cada uno de sus elementos compositivos, como la trama, el tiempo, el espacio, los personajes y la modalidad narrativa. Lejos de lo que puede llegar a pensarse, esta síntesis o condensación expresiva a menudo exige, por parte del creador, un mejor dominio de los recursos retóricos y, en lo que toca al lector, una mayor participación intelectual. Cabe decir aquí que, para definir un género literario, hay que tener en cuenta no sólo sus rasgos estructurales, sino también la historia del mismo y los aspectos pragmáticos que condicionan su composición y su recepción.

3ª.- La comparación entre el microrrelato y otros géneros con los que frecuentemente ha sido asociado –como el género lírico del poema en prosa (con el que, además, mantiene un importante vínculo de carácter histórico) o los géneros didáctico-ensayísticos como la fábula, el bestiario, el aforismo, la greguería, la parábola, el ejemplo, la anécdota o el subgénero periodístico de la columna de opinión– sirve para reforzar la concepción del

microrrelato como género independiente con unas características propias e invariables. Las relaciones que se han dado y se siguen dando entre el microrrelato y otros géneros como, por poner algunos ejemplos, la fábula o la parábola bíblica, vienen determinadas mayoritariamente por lo que Gérard Genette definió como la *hipertextualidad*, lo cual no implica, en ningún caso, la identificación del microrrelato con otros géneros, sino que explica cómo, a veces, los microrrelatos se elaboran a través de un proceso de reactualización de otros géneros o subgéneros anteriores y, generalmente, mediante la parodia.

4ª.- Los orígenes generales del microrrelato –esto es, los que respectan al ámbito occidental en su conjunto y en el periodo que va, aproximadamente, desde finales del primer tercio del siglo XIX hasta finales de la primera mitad del siglo XX– tuvieron lugar en un contexto histórico favorecedor de una estética de lo breve y lo fragmentario, de ahí que podamos entender su génesis como un fenómeno determinado por múltiples factores, principalmente: el acortamiento de la extensión de los relatos por influencia, entre otras cosas, de la publicación de los mismos en los periódicos y revistas del momento y, sobre todo, el desarrollo de la vertiente subgenérica narrativa del poema en prosa. Cabe decir, no obstante, lo siguiente: en primer lugar, que aunque el rastreo en las publicaciones periódicas de la época es necesario para ahondar en el estudio de los orígenes históricos del género del microrrelato, una cosa es la concisión impuesta por las condiciones de diseño y maquetación de la prensa y otra la que depende rigurosamente de la voluntad compositiva de los autores; y, en segundo lugar, que, pese al vínculo histórico existente entre el microrrelato y el poema en prosa de tipo narrativo, se trata de dos géneros diferentes, uno perteneciente al supergénero de la narrativa y otro al de la lírica, con todo lo que ello conlleva desde el punto de vista estructural y pragmático.

5ª.- Entre los más relevantes precursores internacionales del género se encuentran: el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849), el francés Charles Baudelaire (1821-1867) y el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Fue Poe quien dio los primeros pasos hacia la configuración de una teoría sobre la minificción literaria con trabajos como su reseña de *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne (1842), su comentario en torno a su poema "El cuervo" titulado "Filosofía de la composición" (1846) o su ensayo "El principio poético" (1848). Asimismo, algunos de sus relatos, tales como "Sombra.

Parábola" (1835), "Silencio. Fábula" (1837) o "El retrato oval" (1842), son bastante más breves de lo que se estilaba en su momento en el ámbito anglosajón. Por su parte, Baudelaire integró en su obra titulada, equívocamente, *Pequeños poemas en prosa* (1869) muchas composiciones que eran en realidad microrrelatos, como, por poner algunos ejemplos, "El reloj" (1857), "Cada cual con su Quimera" (1862), "El espejo" (1864), "El tirador galante" (1865) o "El tiro y el cementerio" (1867). Quien introdujo el microrrelato en nuestra lengua, junto con el desarrollo del modernismo, fue, sin embargo, Rubén Darío, con textos como, por ejemplo, "Naturaleza muerta" (1887), "La resurrección de la rosa" (1892) o "El nacimiento de la col" (1893).

6ª.- Los orígenes históricos del microrrelato en la literatura española pueden situarse en el periodo que podemos acotar entre la introducción del modernismo en nuestro país y el final de las vanguardias, límites culturales y artísticos que se han hecho coincidir con otros hitos sociales y políticos como la primera y segunda visitas a nuestro país de Rubén Darío en 1892 y 1899 respectivamente y el comienzo de la dictadura franquista en 1939. Si bien existen en España otros antecedentes tanto en relación al cultivo del microrrelato –con la producción de relatos más breves de lo normal (Fernanflor o Silverio Lanza)– como con respecto a los inicios del modernismo –en cuanto a una renovación del espíritu cultural y artístico opuesta al realismo imperante (de ella participaron los llamados noventayochistas)– lo cierto es que no son comparables a lo que supuso, en uno y otro sentido, la presencia y magisterio de Rubén Darío en nuestro país, incluso ya desde la llegada de los primeros ejemplares de su obra *Azul…* (1888). Tampoco podrá negarse que el año 1939, con el final de la guerra civil, la caída de la IIª República y el cambio de un régimen político democrático a otro dictatorial, puso fin a una determinada época en la historia de España y, por supuesto, de su producción literaria. Así había sido, de alguna manera, ya desde 1936, con el golpe de Estado y el comienzo de la guerra civil. También es 1939 el año en el que empezó la segunda guerra mundial.

7ª.- Tanto por la calidad y la cantidad de su obra micronarrativa, como por la sistematicidad con la que la cultivó, podemos afirmar que Juan Ramón Jiménez (1881-1958) es el verdadero iniciador en nuestro país de la producción de microrrelatos. En su caso, además, la práctica del microrrelato mantiene una especial correspondencia con respecto a sus propios planteamientos estéticos, a través de los cuales defiende una

creación literaria basada en la sencillez o la desnudez formal de las obras, la reducción de los grandes discursos en beneficio de la concisión textual y una notable atracción por lo fragmentario y por la ruptura con las rígidas normas genéricas.

8ª.- Los microrrelatos incluidos por Juan Ramón Jiménez en sus diferentes libros misceláneos son representativos, a su vez, de distintos aspectos de interés con respecto al conjunto de su obra literaria, entre ellos: su compromiso moral e ideológico con el tiempo y la sociedad en los que vivió y desarrolló su obra (*Hombro compasivo*), el tratamiento de la infancia como tema literario (*Edad de oro*), su propia conciencia de lo novedoso de su creación micronarrativa (*Cuentos largos*), sus juicios con respecto al género de la novela y, por consiguiente, a la figura del novelista (*Crímenes naturales*), o su tendencia al traspaso de los límites intergenéricos y a la fragmentación de los grandes discursos narrativos (*Diario de un poeta recién casado* o *Platero y yo*, obra que, por otra parte, puede clasificarse genéricamente como novela paratáctica de corte lírico). Asimismo, aunque muchas veces así han sido analizados, los microtextos (sean microrrelatos o poemas en prosa) integrados en colecciones como *Cuentos largos* o *Crímenes naturales* no son fragmentos o esquemas de relatos de mayor extensión, sino obras autónomas y con plena entidad literaria.

9ª.- De igual manera, Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) consagró gran parte de su obra a la minificción literaria, creando sus famosas greguerías, pero también componiendo numerosos microrrelatos, que fueron publicados en prensa o en libros misceláneos. El cultivo de microrrelatos por parte del madrileño se enmarca dentro de un proceso general de atomización de su escritura del que se deriva el proyecto estético y literario que se conoce como *ramonismo*. En él tienen cabida, fundamentalmente, los distintos géneros y subgéneros literarios en los que pueden clasificarse sus microtextos: la greguería (género gnómico independiente o subgénero del aforismo), el microensayo (que Gómez de la Serna denominó principalmente como *gollería*) y el microrrelato (al que este llamó, mayoritariamente, *capricho*).

10ª.- Elementos tan recurrentes en la obra de Gómez de la Serna como son la intertextualidad –tanto temática como formal–, la fantasía o el humorismo se convirtieron, a menudo, en mecanismos propicios para aumentar el grado de concisión de sus relatos, puesto que ciertamente favorecen el empleo del recurso de la elipsis,

esencial en micronarrativa: la intertextualidad temática porque basa la elaboración del relato en tópicos, episodios o personajes históricos, míticos o literarios precedentes y de sobra conocidos por el lector; la intertextualidad formal porque sustenta el discurso narrativo en las técnicas y códigos propios de otros géneros y subgéneros preexistentes, como la fábula o el relato policial o detectivesco; y la fantasía y el humorismo porque, dado que, a nivel pragmático, una de las características de ambos es la de generar en el lector sensaciones como la ambigüedad, la indeterminación, la inquietud o la incertidumbre –aunque con fines distintos–, se fundamentan estructuralmente en la omisión de gran parte de la información para lograr sus propósitos. Asimismo, el empleo de la intertextualidad, la fantasía y el humor encajaban a la perfección con el espíritu innovador y transgresor de Gómez de la Serna, cuyos microrrelatos suponen un paso trascendental en la evolución del género dentro y fuera de nuestro país.

11ª.- La brevedad y el fragmentarismo literarios se impondrán en España en los años veinte y treinta con la nueva generación de escritores vanguardistas, los cuales desarrollaron ampliamente la minificción literaria. Muestra de ello fueron, por ejemplo: la introducción del haiku en nuestras letras, la proliferación de microtextos de naturaleza teatral, el aumento de la producción de aforismos y de microensayos, la fragmentación de las novelas o, por supuesto, la expansión de la micronarrativa. Uno de los más destacados jóvenes microrrelatistas fue Federico García Lorca, como constatan muchas de sus prosas breves, generalmente clasificadas como poemas en prosa, pero que, por su alto nivel de concisión y de narratividad, hoy pueden adscribirse al género del microrrelato. Entre otros autores del mismo entorno generacional de Lorca y vinculados también a la micronarrativa sobresalen: Jorge Guillén (1893-1984), José Bergamín (1897-1983), Luis Buñuel (1900-1983), Jardiel Poncela (1901-1952), Samuel Ros (1904-1945) o José María Hinojosa (1904-1936).

12ª.- Microrrelatos de Lorca como "Telégrafo", "Árbol se sorpresas" o "Juego de damas", en los que centramos nuestro estudio, son perfectos exponentes de tres de los principales rasgos de la obra literaria de Lorca –sea poética, teatral o narrativa–: la indagación en los planos más profundos de la experiencia humana, la combinación entre tradición –popular y culta– e innovación vanguardista y la fusión de temas como el amor y la muerte a través de unas conflictivas relaciones entre los personajes femeninos y los masculinos. Asimismo, para profundizar en el análisis de los microrrelatos del

granadino, al igual que ocurre con el examen del resto de su obra, es necesario descifrar el lenguaje simbólico que en ellos emplea. Su producción micronarrativa se integra así, coherentemente, dentro del conjunto de su creación literaria en lo que se refiere al uso de unos mismos temas, motivos y símbolos. Es importante observar, por otro lado, que, más allá de la presencia en sus microrrelatos de una expresión poética, estos responden, sin ninguna duda, a todas y cada una de las exigencias estructurales del género, entre ellas, como es lógico, la narratividad.

13ª.- El análisis teórico e histórico del microrrelato nos ha permitido, por una parte, definir con mayor conocimiento de causa las características propias del género y, por otra, dar a conocer textos que hasta ahora han podido estar condenados a ocupar un segundo plano en la historia de la literatura –a pesar de ser obras de autores de reconocido prestigio– o a estar situados en un lugar que no les correspondía dentro del panorama genérico, precisamente por no existir en su momento ni una teoría genérica específica ni una distancia histórica suficiente que los elevasen a la categoría de microrrelatos, como sí ocurre en el presente.

14ª.- La enorme difusión que ha tenido la micronarrativa en la literatura española a partir de 1939 –a sabiendas, además, de que tanto Juan Ramón Jiménez como Ramón Gómez de la Serna continuaron componiendo microrrelatos hasta el final de sus vidas– y, sobre todo, de 1975, nos obliga a seguir investigando tanto sobre la descripción teórica del género como en torno a su historia en nuestro país. Una vez descubiertos cuáles son sus orígenes y las circunstancias en las que comenzó a cultivarse, es necesario desvelar cuál ha sido su trayectoria posterior hasta la más reciente actualidad. Tenga el género del microrrelato en España un menor o mayor futuro, es evidente que ya ha dejado un número considerable de autores y de obras como para poder seguir siendo objeto de estudio. En nuestro país, al contrario de lo que parece ocurrir en países hispanoamericanos como Argentina, México o Chile, el género del microrrelato es visto aún con cierto recelo y escepticismo por una parte importante de los críticos e investigadores literarios, a pesar de que los microrrelatistas españoles tienen tanto talento como los hispanoamericanos y de que existen en España otros muchos críticos e investigadores de alto nivel dedicados a la minificción literaria. La consolidación definitiva del género, tanto en nuestro país como en otros, dependerá, como es lógico, no sólo de la capacidad creativa de sus cultivadores, sino del interés que en él pongan

los lectores y las editoriales y, por supuesto, del rigor de los trabajos de sus críticos e investigadores.

BIBLIOGRAFÍA

ABREGÚ, Ana Graciela, ed.: *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Tusquets, Barcelona, 1996.

ADAM, Jean-Michel: *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan, París, 1992.

ADELL, Alberto: "Baudelaire y la crítica española", *Ínsula*, 319, 1973, p. 14.

AGGELER, William F.: *Baudelaire Judged by Spanish Critics (1857-1957)*, University of Georgia Press, Athens, 1971.

AGUIAR E SILVA, Carlos: *La competencia lingüística y la competencia literaria*, Madrid, Gredos, 1980.

AGUDO RAMÍREZ, Marta: *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*, tesis doctoral inédita, Pedro Aullón de Haro, dir., Universidad de Alicante, Alicante, 2003.

——————: "Los orígenes del poema en prosa en España", *Signa*, 14, 2005, pp. 107-123.

ÁLAMO FELICES, Francisco: "El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42, 2009, s. pp., http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/microrre.html.

ALARCÓN, Pedro Antonio de: "Edgar Poe. Carta a un amigo", en *Obras completas*, Luis Martínez Kleiser, ed., Fax, Madrid, 1954, pp. 1774-1777.

ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

——————: "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, 2, 1990, pp. 21-33.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa,* Ediciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1986.

ALBORNOZ, Aurora de, ed.: "Juan Ramón Jiménez o la poesía en sucesión", en *Nueva antolojía*, Aurora de Albornoz, ed., Península, Barcelona, 1981, pp. 7-90.

——————: *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1985.

ALDUNATE, Ana Francisca, y María José Lecaros: *Géneros periodísticos*, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989.

ALLAIS, Alphonse: *Cuentos*, Albano Rodríguez, ed., Hachette, Buenos Aires, 1978.

ALLEN, Hervey: *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe*, Rinehart, Nueva York, 1949.

ALONSO, Amado: "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Gredos, Madrid, 1982 (3ª ed.), pp. 161-189.

ALONSO, Dámaso: "Acuario en virgo", *Verso y Prosa*, 3, 1927, p. 1.

——————: *Obras completas*, 10 vols., Gredos, Madrid, 1972-1993.

ALONSO, Jesús, *et al.*, eds.: *Galería de hiperbreves. Nuevos relatos mínimos*, Tusquets, Barcelona, 2001.

ALONSO VALERO, Encarna: "Un árbol de sorpresas: la prosa narrativa lorquiana", en Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Encarna Alonso Valero, ed., Menoscuarto, Palencia, 2007, pp. 9-30.

ALTISENT, Marta: *La narrativa breve de Gabriel Miró y Antología de cuentos*, Anthropos, Barcelona, 1998.

——————: "El microrrelato a la zaga de la prensa y viceversa. Relectura de *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala", en Teresa Gómez Trueba, ed., *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Pexe, Gijón, 2007, pp. 95-115.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel: *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Pedro Álvarez de Miranda, ed., Renacimiento, Sevilla, 2011.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Dictino, ed.: *Cartas de Rubén Darío (epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*, Taurus, Madrid, 1963.

ÁLVAREZ, Marta: "«Los siete cuentos de otoño» de Álvaro Cunqueiro: la impensable contención de un fabulador", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, eds., pp. 317-330.

ALVAR, Manuel: "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 69-88.

AMIGO FERNÁNDEZ DE ARRÓYABE, María Luisa: "El mito de Narciso, arquetipo ontogénico del mundo del poeta en Juan Ramón Jiménez", *Letras de Deusto*, 25, 1983, p. 5-30.

ANDERSON IMBERT, Enrique: "Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar", en Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, Ernesto Mejía Sánchez, ed., Fondo de Cultura Económica, México / Buenos Aires, 1952, pp. VII-LI.

——————: *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

——————: *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992.

ANDRES-SUÁREZ, Irene: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas sobre el cuento literario*, Gredos, Madrid, 1986.

——————: "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", *Lucanor*, 11, 1994, pp. 69-82.

——————, ed.: *La novela y el cuento frente a frente*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausana, Suiza, 1995.

——————: "El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines", en Peter Fröhlicher y Georges Güntert, eds., *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Berna / Berlín / Frankfurt (M.) / Nueva York / París / Viena, 1997, pp. 87-102.

——————, ed.: *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Verbum, Madrid, 1998.

——————: "Tendencias del microrrelato español", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 659-673.

——————: "Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 179-190.

——————: "Columna de opinión, microrrelato y articuento: relaciones transgenéricas", *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 25-28.

——————: "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en Teresa Gómez Trueba, ed., *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Pexe, Gijón, 2007, pp. 11-41.

—————— y Antonio Rivas, eds.: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Actas del IVº Congreso Internacional de Minificción (Universidad de Neuchâtel, del 6 al 8 de noviembre de 2006), Menoscuarto, Palencia, 2008.

——————: "Prólogo", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 11-21.

——————: "Formas mixtas del microrrelato", en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 21-48.

——————: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Menoscuarto, Palencia, 2010.

ANÓNIMO: *Génesis* [2: 9, 16-17], en *Biblia de Jerusalén: Antiguo Testamento*, vv. trads., Desclée de Brouwer, Bilbao, 1976, pp. 5-60.

ANSÓN, Antonio: *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Cátedra, Madrid, 1994.

ARANDA, Francisco: *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981.

ARANGO, Manuel Antonio: *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Fundamentos, Madrid, 1995.

ARÁN, Pampa Olga: "Caos y creación: los casos de Enrique Anderson Imbert", *Quimera*, 211-212, 2002, pp. 62-67.

ARIAS GARCÍA, Benito, ed.: *Grandes minicuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004.

ARIAS, Alfredo: "Prólogo", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Ramonismo V: Caprichos / Gollerías / Trampantojos (1923-1956)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, pp. 11-59.

——————: "Notas a la edición: *Caprichos* de 1956 y sus textos procedentes de otros libros", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Ramonismo V: Caprichos / Gollerías*

/ *Trampantojos (1923-1956)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, pp. 1188-1194.

ARIAS SOLÍS, Francisco: "La voz de un surrealista", *Letralia*, 87, 2000, s. pp., http://www.letralia.com/87/ar03-087.htm.

ARISTÓTELES: *Arte poética*, en Aristóteles / Horacio, *Artes poéticas*, Aníbal González, trad., Taurus, Madrid, 1987, pp. 45-95 (texto castellano) y pp. 97-126 (texto griego).

——————: *Poética*, Salvador Mas, trad., Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

ARMAS, Isabel de: "El narcisismo «óptimo» de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 439-445.

——————: "García Lorca y el segundo sexo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 129-138.

ARREOLA, Juan José: *Confabulario total (1941-1961)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

——————: *Varia invención*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

——————: *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

ARTILES, Joaquín: *Antes, con y después de Rubén Darío*, Litografía Saavedra, Las Palmas de Gran Canaria, 1968.

ASTOBIZA PICAZA, Nicolás: *La dinámica de lo moderno: romanticismo y modernidad en Charles Baudelaire*, tesis doctoral, Simón Marchán Fiz, dir., Ediciones de la UNED, Madrid, 2001.

AUB, Max: *Crímenes ejemplares*, Calambur, Madrid, 1991.

AULLÓN DE HARO, Pedro: "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española", *Analecta Malacitana*, II, 1, 1979, pp. 109-136.

——————: *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Playor, Madrid, 1985 / Hiperión, Madrid, 2002.

——————: "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos", *Analecta Malacitana*, XXVII, 1, 2004, pp. 7-30.

——————: "Teoría del poema en prosa", *Quimera*, 262, 2005, pp. 22-25.

ÁVILA, Mary: "Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana*, 24, 1959, pp. 29-39.

AVILÉS FABILA, René: "Antología del cuento breve del siglo XX en México", *Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, 7, 1970, pp. 1-22.

AYALA, Francisco: *Obras narrativas completas*, Aguilar, México, 1969.

——————: *El jardín de las delicias*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

AZORÍN: *La generación del 98*, Ángel Cruz Rueda, ed., Anaya, Madrid, 1961.

——————: *Obras escogidas*, vol. III, Miguel Ángel Lozano Marco, ed., Espasa, Madrid, 1998.

AZÚA, Félix de: *Conocer Baudelaire y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1978.

——————: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, Barcelona, 1999.

BABÍN, María Teresa: *Estudios lorquianos*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1976.

BALCELLS, José María, y José Antonio Pérez Bowie, eds.: *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Actas del Congreso "Sesenta años después" del GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario), Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BALDESHWILER, Eileen: "The Lyric Short Story: The Sketch of A History" (1969), en Ch. May, ed., *Short Story Theories*, Ohio University Press, Ohio, 1976, pp. 202-213.

BALSEIRO, José Agustín: "Rubén Darío y España", en *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 17-55.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

BAROJA, Pío: *Obras completas*, varios vols., Biblioteca Nueva, Madrid, 1946-1974.

——————: *Cuentos*, Alianza, Madrid, 1980.

——————: *Vidas sombrías*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

BARONI, Raphaël: "Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de «La mort et la boussole», de J. L. Borges", *Poétique*, 134, 2003, pp. 141-157.

BARRENECHEA, Ana María: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)", *Revista Iberoamericana*, 80, 1972, pp. 391-403.

BARRERA LINARES, Luis: "¿Son literarios los textos ultracortos?", *Quimera*, 211-212, 2002, pp. 25-29.

BARRERA, Trinidad, ed.: *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Actas del IIº Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Universidad Internacional de Andalucía, del 18 al 20 de septiembre de 1996), Ediciones de la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 1997.

BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Istmo, Madrid, 1992.

BARROSO VILLAR, Elena: "Transtextualidad y enseñanza de la comunicación literaria: a propósito de los *Cuentos en prosa* de Rubén Darío", en Cristóbal Cuevas García, ed., *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías*, AEDILE, Málaga, 1998, pp. 103-131.

BAUDELAIRE, Charles: "Edgar A. Poe: su vida y sus obras", en Edgar Allan Poe, *Narraciones*, Julio Gómez de la Serna, trad., Giner, Madrid, 1973, pp. 9-27.

——————: *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, A. Verjat Massmann, trad., Bosch, Barcelona, 1975.

——————: "Del heroísmo de la vida moderna", en *El Salón de 1846*, Joaquim Dols Rusiñol, trad., Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, pp. 197-202.

——————: *El arte romántico*, Carlos Wert, trad., Felmar, Madrid, 1977.

——————: "Edgar Allan Poe", en Edgar Allan Poe, *Poesía completa* (edición bilingüe), Arturo Sánchez y Federico Revilla, trads., Libros Río Nuevo, Madrid, 1977, pp. 53-72.

——————: *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*, Antonio Martínez Sarrión, trad., Visor, Madrid, 1983.

——————: *Curiosidades estéticas*, Lorenzo Varela, trad., Júcar, Madrid, 1988.

——————: *Cartas a la madre (1833-1866)*, Roberto Mansberger, trad., Grijalbo / Mondadori, Barcelona, 1993.

——————: *Los Paraísos artificiales / El vino y el hachís / La Fanfarlo*, Enrique López Castellón, trad., M. E. Editores, Madrid, 1994.

——————: *Salones y otros escritos sobre arte*, Carmen Santos, trad., Guillermo Solana, ed., Visor, Madrid, 1996.

——————: *Crítica literaria*, Lydia Vázquez, ed., Visor, Madrid, 1999.

——————: *Las flores del mal*, Carlos Pujol, trad., RBA, Barcelona, 2000.

——————: "Planes y proyectos de novelas y relatos", en Benito Arias García, ed., *Grandes minicuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004, p. 23.

——————: *La Fanfarlo*, Alejandrina Falcón, trad., Planeta, Barcelona, 2011.

BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II: Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Jesús Aguirre, trad., Taurus, Madrid, 1972.

BERCHENKO, Adriana: "Proposiciones para una estética del cuento brevísimo. ¿Un género híbrido?", en Christian Giudicelli, ed., *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, vol. I, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997, pp. 45-54.

BERGAMÍN, José: "Literatura y brújula", *La Gaceta Literaria*, 51, 1929, pp. 1-5.

——————: *Caracteres*, Turner, Madrid, 1978.

——————: *El cohete y la estrella / La cabeza a pájaros*, José Esteban, ed., Cátedra, Madrid, 1981.

——————: *Las ideas liebres. Aforística y epigramática, 1935-1981*, Destino, Barcelona, 1998.

——————: *Poesías completas I*, Nigel Dennis, ed., Pre-textos, Valencia / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008.

BERNAL, José Luis: "Espíritus contemporáneos", *Ínsula*, 612, 1997, pp. 3-5.

BERNAL, Sebastiá, y Lluis Albert Chillón: *Periodismo informativo de creación*, Mitre, Barcelona, 1985.

BERNARD, Suzanne: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*, Librairie A. G. Nizet, París, 1994.

BERTI, Eduardo: "Prólogo: Los cuadernos del ermitaño", en Nathaniel Hawthorne, *Cuadernos norteamericanos*, Eduardo Berti, trad., Belacqua, Barcelona, 2007, pp. 7-33.

——————, ed.: *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008.

BERTRAND, Aloysius: *Gaspard de la nuit*, Maryse Privat y Fátima Sainz, trads., Artemisa, Madrid, 2009.

BLANQUAT, Josette: "Clarín y Baudelaire", *Revue de Littérature Comparée*, 1, 1959, pp. 1-11.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier: *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.

—————— y Teresa Gómez Trueba: *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta. Catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana*, Grammalea, Valladolid, 1994.

BLEIBERG, Germán: "Presentación", en Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Germán Bleiberg, ed., Alianza, Madrid, 1983.

BONET, Juan Manuel*: Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.

BORGES, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, eds.: *Antología de la literatura fantástica*, Sur, Buenos Aires, 1940.

BORGES, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, eds.: *Cuentos breves y extraordinarios*, Losada, Buenos Aires, 2004.

BRASCA, Raúl, ed.: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*, Desde la Gente, Buenos Aires, 1996.

——————, ed.: *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*, Desde la Gente, Buenos Aires, 1997.

——————, ed.: *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*, Desde la Gente, Buenos Aires, 2002.

——————: "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento", *El Cuento en Red*, 1, 2000, pp. 3-10, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————, ed.: *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*, Desde la Gente, Buenos Aires, 2004.

BRECHT, Bertolt: *Cuentos de almanaque*, Nélida Mendilaharzu de Machain, trad., Fabril, Buenos Aires, 1960.

——————: *Historias de almanaque*, Joaquín Rábago, trad., Alianza, Madrid, 2007.

——————: *Historias del señor Keuner. Colección completa*, Juan José del Solar, trad., Alba, Barcelona, 2007.

BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Andrés Bosch, trad., Guadarrama, Madrid, 1974.

BRETON, André, y Paul Eluard: *Diccionario abreviado del surrealismo*, Rafael Jackson, trad., Siruela, Madrid, 2003.

BROOKE-ROSE, Christine: "Géneros históricos / géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 49-72.

BUÑUEL, Luis: *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal, ed., Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.

BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo, y Harold Kremer, ed.: *Antología del cuento corto colombiano*, Ediciones de la Universidad del Valle, Cali (Colombia), 1994.

CABRERA CARTAYA, Iván: "Rubén Darío por él mismo", en Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo / Historia de mis libros*, Iván Cabrera Cartaya, ed., Artemisa, La Laguna, 2007, pp. 7-33.

CÁCERES MILNES, Andrés, y Eddie Morales Piña, eds.: *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Actas del III[er] Congreso Internacional de Minificción (Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile, del 24 al 26 de agosto de 2004), Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005.

CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, César Palma y Aurora Bernárdez, trads., Siruela, Madrid, 1998.

CALVO CARRILLA, José Luis: "Entrevista a Antonio Fernández Molina", *Quimera*, 255-256, 2005, pp. 79-86.

————: "Introducción", en Antonio Fernández Molina, *Las huellas del equilibrista*, José Luis Calvo Carrilla, ed., Palencia, Menoscuarto, 2005, pp. 7-46.

CAMACHO ROJO, José María: "Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca: Estado de la cuestión", en José María Camacho Rojo, ed., *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 13-62.

————: "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca", en José María Camacho Rojo, ed., *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 87-111.

CAMBIAIRE, Célestine Pierre: "The Influence of Edgar Allan Poe in France", *Romanic Review*, 17, 1926, pp. 319-337.

CAMERO PÉREZ, Carmen: "La *nouvelle* de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire", *Anales de Filología Francesa*, 14, 2006, pp. 68-82.

CAMÓN AZNAR, José: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

CAMPOAMOR, Antonio: *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 1999.

CAMPRA, Rosalba: “Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico. La construzione come senso”, en *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1982, pp. 185-201.

——————: “Fantástico y sintaxis narrativa”, *Río de la Plata*, 1, 1985, pp. 95-111.

——————: “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura, ed., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 49-73.

——————: *Territori della finzioni. Il fantastico in litteratura*, Carocci, Roma, 2000.

——————: “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 153-191.

CAMURATI, Mireya: *La fábula en Hispanoamérica*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.

CANO, José Luis: *García Lorca*, Destino, Barcelona, 1974.

CANSINOS ASSENS, Rafael: “Ramón Gómez de la Serna”, en *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, América, Madrid, 1919, pp. 247-275.

CARDONA, Francesc L.: “Estudio Preliminar”, en Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, Mercedes Sala Leclerc, trad., Edicomunicación, Barcelona, 1995, pp. 5-13.

CARDWELL, Richard A.: “Juan Ramón Jiménez y la tradición pastoril: la búsqueda de una edad dorada”, Ángel Esteban, ed., *Darío a Diario. Rubén Darío y el modernismo en las dos orillas*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 373-399.

CARILLA, Emilio: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Gredos, Madrid, 1967.

CARRERE, Emilio: “Edgar Poe, ocultista”, en *Las ventanas del misterio*, Mundo Latino, Madrid, 1920, pp. 37-42.

CARRILLO, Nuria: “La expansión plural de un género: el cuento (1975-1993)”, *Ínsula*, 568, 1994, pp. 9-11.

CASAMAYOR VIZCAÍNO, Juan: “La belleza completa”, en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de antolojía*, Juan Casamayor Vizcaíno, ed., Clan, Madrid, 1999, pp. 7-24.

CASTAGNINO, Raúl H.: *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Nova, Buenos Aires, 1977.

CASTAÑAR, Fulgencio: “Algunas calas en la relación entre *Cuadernos Americanos* de México y los exiliados republicanos españoles”, en José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie, eds., *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 37-48.

CASTILLO, Homero, ed.: *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1974.

CASTILLO MARTÍN, Francisco Javier: *Aspectos estilísticos en la obra narrativa de Edgar Allan Poe*, tesis doctoral inédita, Fernando Galván, dir., Universidad de La Laguna, La Laguna, 1990.

——————: “En torno a una concepción estética unitaria: Los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 11, 1992, pp. 33-54.

CELA, Camilo José: “Un breve librillo ejemplar”, *Papeles de Son Armadans*, 16, 1957, pp. 107-108.

CERNUDA, Luis: “Gómez de la Serna y la Generación poética de 1925”, en *Obra completa. Prosa I*, vol. II, Derek Harris y Luis Maristany, eds., Siruela, Madrid, 1994, pp. 172-180.

——————: “Bécquer y el poema en prosa español”, en Luis Cernuda, *Obra completa. Prosa I*, vol. II, Derek Harris y Luis Maristany, eds., Siruela, Madrid, 1994, pp. 702-710.

CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Javier Pérez Bazo, ed., Verbum, Madrid, 2001.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Francesc Gutiérrez Planas, trad., José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.

CHÉJOV, Anton: “Cartas sobre el cuento”, Carlos Pacheco, trad., en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 315-323.

——————: *Consejos a un escritor. Cartas sobre el cuento, el teatro y la literatura en general*, Jesús García Gabaldón y Enrique Piquero Cuadros, trads., Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2004.

CHILLÓN, Lluis Albert: *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999.

CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985.

CLARÍN: *Obras completas*, varios vols., Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, eds., Nobel, Oviedo, 2000-2009.

——————: “Baudelaire”, en *Ensayos y críticas (1881-1901)*, Carlos Barbáchano, ed., Páginas de Espuma, Madrid, 2001, pp. 137-169.

COLOMA GONZÁLEZ, Fidel: “El primer libro de Rubén Darío: *Poesía y artículos en prosa*”, en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 188-202.

CONCEPCIÓN LORENZO, Nieves María: “La poética de la fractalidad o el microrrelato encontrado”, *2C. Revista Semanal de Ciencia y Cultura*, *La Opinión de Tenerife*, 04-03-2006, pp. 8-9.

——————: “El paso zigzagueante del cocuyo. Fractura y brevedad en la (mini)ficción venezolana”, en Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., *Los mundos de la minificción*, Aduana Vieja, Valencia, 2010, pp. 243-262.

CONCHA, Jaime: *Rubén Darío*, Júcar, Madrid, 1975.

——————: *Vicente Huidobro*, Júcar, Madrid, 1980.

CONTRERAS, Constantino, y Maribel Lacave: "El chiste como micronarración", en Osvaldo Rodríguez Pérez, *Los mundos de la minificción*, Aduana Vieja, Valencia, 2010, pp. 153-177.

CORRAL, Wilfrido H.: "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, 1996, pp. 451-487.

CORREA, Gustavo: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970.

CORTÁZAR, Julio: "Introducción", en Edgar Allan Poe, *Obras en prosa I: Cuentos*, Julio Cortázar, trad., Ediciones de la Universidad de Puerto Rico / Revista de Occidente, San Juan / Madrid, 1956, pp. XI-XCVII.

——————: "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*, vol. I, Siglo XX, Madrid, 1974, pp. 59-82.

——————: "Algunos aspectos del cuento", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 379-396.

——————: "Prefacio", en Edgar Allan Poe, *Cuentos de imaginación y misterio*, Julio Cortázar, trad., Libros del Zorro Rojo, Barcelona, 2009, pp. 7-13.

COSSÍO, José María de: "Caracterología: síntoma del momento", *Revista de Occidente*, 53, 1927, pp. 272-274.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, ed.: *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Actas del Ier Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, del 10 al 13 de noviembre de 1987), Anthropos, Barcelona, 1989.

——————, ed.: *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías*, Actas del XI[º] Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, del 10 al 14 de noviembre de 1997), AEDILE, Málaga, 1998.

——————: "Palabras liminares", en Cristóbal Cuevas García, ed., *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías*, AEDILE, Málaga, 1998, pp. 7-12.

CULLER, Jonathan: *Breve introducción a la teoría literaria*, Gonzalo García, trad., Crítica, Barcelona, 2000.

DALÍ, Salvador: *Obra completa*, 8 vols., Fundación Gala-Salvador Dalí / Destino, Barcelona, 2003-2005.

DARÍO, Rubén: *Obras completas*, varios vols., Alberto Ghiraldo y Andrés González-Blanco, eds., Imp. G. Hernández y Galo Sáez, Madrid, 1926 (2ª ed.).

——————: *Poemas en prosa*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948.

——————: *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, Ernesto Mejía Sánchez, ed., Fondo de Cultura Económica, México / Buenos Aires, 1952.

——————: *Los raros*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1953.

——————: *Cuentos y poesías*, Carlos García Prada, ed., Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1961.

——————: *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, Pedro Luis Barcia, ed., Ediciones de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, vol. I, 1968, vol. II, 1977.

——————: *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Roberto Ibáñez, ed., Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1970.

——————: *Cuentos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

——————: *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez, ed., Alianza, Madrid, 1979.

——————: *España contemporánea*, Antonio Vilanova, ed., Lumen, Barcelona, 1987.

——————: *El modernismo y otros ensayos*, Iris M. Zavala, Alianza, Madrid, 1989.

——————: *El oro de Mallorca*, Carlos Meneses, ed., Devenir, Madrid, 1991.

——————: *Poesía*, Pere Gimferrer, ed., RBA, Barcelona, 1995.

——————: *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez, ed., Cátedra, Madrid, 1998.

——————: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo / Historia de mis libros*, Iván Cabrera Cartaya, ed., Artemisa, La Laguna, 2007.

DEHENNIN, Elsa: "En pro de una tipología de la narración fantástica", en *Actas del VIIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, del 25 al 30 de agosto de 1980), 2 vols., Giuseppe Bellini, ed., Bulzoni, Roma, 1982, pp. 353-362.

DELEITO Y PIÑUELA, José: "La tristeza del horror –Edgar Poe–", en *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Minerva, Barcelona, 1922, pp. 153-156.

DELGADO, Josefina, ed.: "Nota preliminar", en *El cuento romántico: Hoffmann, Pushkin, Musset, Poe*, Josefina Delgado, ed., varios trads., Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, pp. 7-11.

DENNIS, Nigel: "Prólogo: El ir y venir de Ramón Gómez de la Serna", en Ramón Gómez de la Serna, *París*, Nigel Dennis, ed., Pre-Textos, Valencia, 1986, pp. 7-62.

——————, coord.: *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, *Ottawa Hispanic Studies*, 2, 1988.

——————: "José Bergamín, aforista", en José Bergamín, *Las ideas liebres. Aforística y epigramática, 1935-1981*, Destino, Barcelona, 1998, pp. 9-18.

——————: "En torno a la prosa breve en la joven literatura", *Ínsula*, 646, 2000, pp. 15-19.

DESMEULES, Georges: "Literatura fantástica y espectro del humor", en Antón Risco, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova, eds., *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 43-66.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto, y José Ramón González: *El cuento español en el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2002.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.

——————: *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

DIEGO, Gerardo: "Mínimas", *Meseta*, 1, 1928, p. 5.

——————: *Obras completas*, varios vols., Francisco Javier Díez de Revenga y José Luis Bernal, eds., Alfaguara, Madrid, 1997-2000.

DÍEZ-CANEDO, Enrique: "Guillaume Apollinaire", *Grecia*, 20, 1919, pp. 1-2.

——————: "Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España", en Lily Litvak, ed., *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 215-225.

——————: *Obra crítica*, Ediciones de la Fundación Santander-Central Hispano, Madrid, 2004.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "Narradores de vanguardia olvidados (Salinas, Guillén, G. Diego, D. Alonso, Cernuda...)", *Cuadernos del Lazarillo*, 25, 2003, pp. 24-29.

——————: "La narrativa breve en el *Suplemento Literario de La Verdad*, *Verso y Prosa* y *Sudeste*", *Murgetana*, 111, 2004, pp. 99-126.

——————: *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*, Devenir, Madrid, 2005.

DÍEZ, Miguel, ed.: *Antología de cuentos e historias mínimas (Siglos XIX y XX)*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002.

DIJK, Teun A. van: *Estructura y funciones del discurso*, Myra Gann y Martí Mur, trads., Siglo XXI, México, 1980.

——————: *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Sibila Hunzinger, trad., Paidós, Barcelona, 1983.

——————: "La pragmática de la comunicación literaria", en José Antonio Mayoral, ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 171-194.

DOMÍNGUEZ, María Alicia: *Qué es la fábula*, Columba, Buenos Aires, 1969.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, José Manuel: "Introducción", en Silverio Lanza, *Obras completas I: El año triste*, J. M. Domínguez Rodríguez, ed., Orígenes, Madrid, 1989, pp. 5-35.

DOMÍNGUEZ SÍO, María Jesús: *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, 2 vols., Francisca Rubio Gámez, dir., Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

——————: *La pasión heroica. Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez, dos vidas cumplidas*, Los Libros de Fausto, Madrid, 1994.

DON JUAN MANUEL: *El conde Lucanor*, Guillermo Serés, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont): *Los Cantos de Maldoror*, traducción de Julio Gómez de la Serna completada por Manuel Serrat y Henriette Vignié y con prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Guadarrama, Madrid, 1982.

DUMOLIN, Mauricio: "Edgardo Poe, autor y marido", *La Revista Blanca*, VII, 148, 15 de agosto de 1904, s. pp.

DUPLESSIS, Yvonne: *El surrealismo*, Oikos-Tau, Barcelona, 1972.

DURÁN, Manuel: "Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-436, 1986, pp. 221-229.

——————: "J. V. Foix o la poesía de vanguardia como actividad peligrosa", en Joan Ramon Resina, ed., *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*, Rodopi, Amsterdam, 1997, pp. 101-111.

ECO, Umberto: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.

EICH, Cristoph: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid, 1958.

ELWES AGUILAR, Olga: "París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 16, 2001, pp. 35-46.

ENGLEKIRK, John: *Edgar A. Poe in Hispanic Literature*, Ediciones del Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1934.

EPPLE, Juan Armando, ed.: *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Mosquito Comunicaciones, Santiago de Chile, 1999.

——————, ed.: *Cien microcuentos chilenos*, Cuarto propio, Santiago de Chile, 2002.

——————: "La minificción y la crítica", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 15-24.

——————: "Orígenes de la minificción", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 123-136.

ERDAL JORDAN, Mery: *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid, 1998.

ESPINA, Antonio: *Prosa escogida: Divagaciones. Desdén / Pájaro pinto / Luna de copas / Luis Candelas. El bandido de Madrid*, Gloria Rey Faraldos, ed., Fundación Banco Santander Central Hispano, Madrid, 2000.

ESTEBAN, Ángel, ed.: *Darío a Diario. Rubén Darío y el modernismo en las dos orillas*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2007.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996.

ESTRADA, Ángel de: *Calidoscopio*, Ángel de Estrada y Cía. Editores, Buenos Aires, 1911.

EXPÓSITO HERNÁNDEZ, José Antonio: "Juan Ramón Jiménez, poeta interior", C*entro Virtual Cervantes*, 2008, pp. 1-3, http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/jrj/acerca/exposito_01.htm#npasn.

EZAMA GIL, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Ediciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1992.

FARRÁN Y MAYORAL, J.: *Lletres a una amiga estrangera. Comentaris a la vida espiritual catalana*, La Revista, Barcelona, 1920.

FEAL DEIBE, Carlos: *Eros y Lorca*, Edhasa, Barcelona, 1973.

FÉNÉON, Félix: *Nouvelles en trois lignes*, Patrick y Roman Wald Lasowski, ed., Macula, París, 1992.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *España*, 362, 1923, pp. 182-183.

——————: "*Caprichos*, por Ramón Gómez de la Serna", *ABC*, 28-04-1956, p. 51.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, ed.: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Fugaz, Madrid, 1990.

——————: "Contar y descontar", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 25-34.

FERNÁNDEZ, Macedonio: *Papeles de Recienvenido: poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1966.

——————: *Cuadernos de todo y nada*, Corregidor, Buenos Aires, 1989.

——————: *Obras completas*, varios vols., Corregidor, Buenos Aires, 1991.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: *Die Moderne Spanische Dichtung*, Teubner, Leipzig, 1927.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Visión y modernidad. De Baudelaire a Warhol", *Acto*, 0, 2001, pp. 11-30.

FERNÁNDEZ, Pura: "Listas de traslados de textos", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. VII: *Ramonismo V: Caprichos / Gollerías / Trampantojos (1923-1956)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, pp. 1201-1208.

FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo: "Ramón Gómez de la Serna: un lenguaje y una teoría de la literatura", *Alba de América*, 26-27, 1996, pp. 427-436.

FERNÁNDEZ, Teodosio: "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en Enriqueta Morillas Ventura, ed., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 37-47.

FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad: *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001.

FERNANFLOR: *Cuentos rápidos*, Ramón Molinas Editor, Barcelona, 1886.

FERRER-VIDAL, Jorge: "Situación del cuento literario, en España", *República de las letras*, 22, 1988, pp. 73-78.

FERRERES, Rafael: *Los límites del Modernismo y del 98*, Taurus, Madrid, 1981.

FERRERO, José María: "Darío y Baudelaire: un esbozo de aproximación", en VV. AA., *Rubén Darío (estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967)*, Ediciones del

Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1968, pp. 339-351.

FLYS, Jaroslaw M.: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955.

FOGELQUIST, Donald F.: "*Helios*, voz de un renacimiento hispánico", en Lily Litvak, ed., *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 327-335.

FORSTER, Merlin M., y Julio Ortega, eds.: *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, Actas del XXº Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Universidad de Texas, 24 al 28 de marzo de 1981), Oasis, México, 1986.

FREUD, Sigmund: *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, vol. I, Luis López-Ballesteros y de Torres, trad., Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, pp. 1097-1125.

FRIEDMAN, Norman: "¿Qué hace breve a un cuento breve?", en Carlos Pacheco y Luis Barrera, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 85-106.

FRÖHLICHER, Peter, y Georges Güntert, eds.: *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Berna / Berlín / Frankfurt (M.) / Nueva York / París / Viena, 1997.

FUENTES, Ivette: "El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende", *Moenia*, 10, 2004, pp. 213-224.

FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique: "Rubén Darío y los modernistas españoles: Francisco Villaespesa, Manuel Machado y Gregorio Martínez Sierra", en *Teatro y literatura*, Legados, Madrid, 2008, pp. 11-54.

GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios. Sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1995.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de Investigación Filológica*, III, 1-2, 1977, pp. 63-86.

GARCÍA DE MESA, Roberto: "Interdiscursividad de lo breve y lo esencial en los modelos de minificción", en Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., *Los mundos de la minificción*, Aduana Vieja, Valencia, 2010, pp. 53-70.

GARCÍA GUAL, Carlos: *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.

GARCÍA LORCA, Federico: *Prosa*, Alianza, Madrid, 1969.

——————: *Conferencias*, 2 vols., Christopher Maurer, ed., Alianza, Madrid, 1984.

——————: *Tres diálogos*, Antonio Carvajal, ed., Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1985.

——————: *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, Marie Laffranque, ed., Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1987.

——————: *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo, ed., Aguilar, Madrid, 1989.

——————: *Poesía inédita de juventud*, Christian de Paepe, ed., Cátedra, Madrid, 1994.

——————: *Prosa inédita de juventud*, Christopher Maurer, ed., Cátedra, Madrid, 1994.

——————: *Viaje a la luna*, Antonio Monegal, ed., Pre-Textos, Valencia, 1994.

——————: *Obras completas I. Poesía*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

——————: *Obras completas II. Teatro*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

——————: *Obras completas III. Prosa*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.

——————: *Obras completas IV. Primeros escritos*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997.

——————: *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, eds., Cátedra, Madrid, 1997.

——————: *Poemas en prosa*, Andrew Anderson, ed., La Veleta, Granada, 2000.

——————: *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, Encarna Alonso Valero, ed., Menoscuarto, Palencia, 2007.

GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Mario Hernández, ed., Alianza, Madrid, 1980.

GARCÍA-POSADA, Miguel: "La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca", *1916: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, pp. 109-118.

——————: "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", *Ínsula*, 515, 1989, pp. 7-9.

——————: "Prólogo: La poesía de Federico García Lorca", en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 29-52.

——————: "Notas al texto", en Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 875-989.

——————: "Prólogo: El teatro de Federico García Lorca", en Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, pp. 9-33.

——————: "Prólogo: Una prosa de poeta", en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, pp. 9-28.

——————: "Notas: Conferencias", en Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, pp. 1363-1376.

——————: “Prólogo: Los escritos juveniles de Federico García Lorca”, en Federico García Lorca, *Obras completas IV. Primeros escritos*, Miguel García-Posada, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, pp. 9-32.

GARCÍA-GARCÍA, José Manuel: “El aforismo o la tradición de lo hiperbreve”, *Quimera*, 222, 2002, pp. 20-24.

GARCÍA REYES, José: *Silverio Lanza: Entre el realismo y la generación del 98*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

GARCÍA VELASCO, Antonio: *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca*, Aljaima, Málaga, 1999.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.

——————: “El microcuento y la estética posmoderna”, en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 49-66.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, ed.: *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988.

GAY, Peter: *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007.

GEDULD, H. M.: *Los escritores frente al cine*, Fundamentos, Madrid, 1981.

GEIST, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama, Madrid, 1980.

GENETTE, Gérard: *Estructuralismo y crítica literaria*, Alfredo Paiva, ed., Editorial Universitaria de Córdoba, Córboba (Argentina), 1967.

——————: “Géneros, «tipos», modos”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 183-233.

——————: *Figuras III*, Carlos Manzano, trad., Lumen, Barcelona, 1989.

——————: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto, trad., Taurus, Madrid, 1989.

——————: *Ficción y dicción*, Carlos Manzano, trad., Lumen, Barcelona, 1993.

GIBSON, Ian: *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, vol. 1, Grijalbo, Barcelona, 1988.

——————: *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*, vol. 2, Grijalbo, Barcelona, 1988.

——————: *El asesinato de García Lorca*, Plaza & Janés, Barcelona, 1996.

——————: *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.

GICOVATE, Bernardo: *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Ariel, Barcelona, 1973, pp. 219-220.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Yo, inspector de alcantarillas (epiplasmas)*, Turner, Madrid, 1975.

——————: *Hércules jugando a los dados*, Ana Torres, Juan F. Nevado y Sergio G. Mateo, eds., Libros del Innombrable, Zaragoza, 2000.

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis: *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat, Barcelona, 1974.

GIMFERRER, Pere: *Cine y Literatura*, Planeta, Barcelona, 1985.

——————: "Introducción", en Rubén Darío, *Poesía*, Pere Gimferrer, ed., RBA, Barcelona, 1995, pp. XIII-XXI.

GIUDICELLI, Christian, ed.: *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, 2 vols., Actas del IVº Coloquio Internacional del CRICCAL (Centro de Investigación Interuniversitario sobre los Campos Culturales en América Latina de París, mayo de 1994), Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, París, 1997.

GOLWARZ, Sergio: *Infundios ejemplares*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.

GOMES, Miguel: *Los géneros literarios en Hispanoamérica. Teoría e historia*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Navarra, 1999, pp. 172-179.

——————: "Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 35-44.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Ramón (obra y vida)*, Taurus, Madrid, 1963.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "El concepto de la nueva literatura", *Prometeo*, 6, 1909, pp. 1-32.

—————— (?): "Movimiento intelectual. El Futurismo", *Prometeo*, 6, 1909, pp. 90-96.

——————: "El monóculo sin cristal", *Nuevo Mundo*, 14 de diciembre de 1923, s. pp.

——————: "Caprichos", *España*, 404, 1924, pp. 22-23.

——————: "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, 84, 1930, pp. 348-391.

——————: *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.

——————: "Las cosas y «el ello»", *Revista de Occidente*, 134, 1934, pp. 190-208.

——————: *Obras completas*, 2 vols., AHR, Barcelona, 1956-1957.

——————: *Retratos completos*, Aguilar, Madrid, 1961.

——————: "Prólogo a las novelas de la nebulosa", en *El hombre perdido*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, pp. 7-17.

——————: *Total de greguerías*, Aguilar, Madrid, 1962.

——————: *Caprichos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.

——————: *Goya*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

——————: *París*, Nigel Dennis, ed., Pre-Textos, Valencia, 1986.

——————: *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado, ed., Tecnos, Madrid, 1988.

——————: *Efigies*, Aguilar, Madrid, 1989.

——————: *Retratos contemporáneos*, Aguilar, Madrid, 1989.

——————: *Greguerías*, Antonio A. Gómez Yebra, ed., Castalia, Madrid, Castalia, Madrid, 1994.

——————: *Obras completas*, 21 vols., Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutengberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1996-2008.

——————: *Disparates y otros caprichos*, Luis López Molina, ed., Menoscuarto, Palencia, 2005.

GÓMEZ REDONDO, Fernando: *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Edaf, Madrid, 1994.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa: *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Ediciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

——————, ed.: *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Pexe, Gijón, 2007.

——————: "Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española", en Teresa Gómez Trueba, ed., *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Pexe, Gijón, 2007, pp. 41-67.

——————: "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 275-300.

——————: "La prosa desnuda de Juan Ramón Jiménez", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa Gómez Trueba, ed., Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 7-45.

——————: "Acerca del camino estético que nos condujo al microrrelato: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, 741, 2008, pp. 13-17.

——————: "«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española", en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 91-115.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A.: "Introducción biográfica y crítica", en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Antonio A. Gómez Yebra, ed., Castalia, Madrid, 1994, pp. 7-65.

——————: "¿Microrrelato o minirretrato en el último Cela?", en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 165-186.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T.: *La ficción breve de Valle Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Anthropos, Barcelona, 1990.

——————: *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Verbum, Madrid, 2002.

GONZÁLEZ HURTADO, José Ignacio: "Las *Historias mínimas* de Javier Tomeo", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 675-682.

GONZÁLEZ IZQUIERDO, María Milagros: *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín*, tesis doctoral inédita, Nilo Palenzuela Borges, dir., Universidad de La Laguna, La Laguna, 2002, ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs117.pdf.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando: "Del Naturalismo al Modernismo. Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín", *Revista de Literatura*, 25, 1964, pp. 49-67.

GONZÁLEZ, Joseluís, ed.: *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Internacionales Universitarias, Madrid, 1998.

——————: "La extensión de la brevedad: vidas breves y otros recursos del microrrelato", *Quimera*, 222, 2002, pp. 18-22.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry, ed.: *La minificción en Colombia. Antología*, Ediciones de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2002.

GONZÁLEZ RUANO, César: *Baudelaire*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1931.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, El Punto de Vista, Barcelona, 1980.

——————: "De lo fantástico y de la literatura fantástica", *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 208-226.

GRANJEL, Luis S.: *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Guadarrama, Madrid, 1963.

GUARDIA, Alfredo de la: *García Lorca. Persona y creación*, Schapire, Buenos Aires, 1944.

GUARINOS, Virginia: "Microrrelatos y microformas. La narración audiovisual mínima", *Admira*, 1, 2009, pp. 33-53.

GUBERN, Román: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona, 1997.

GUERRERO HORTIGÓN, Josefa: "El mito de Narciso en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 413-438.

GUERRERO RUIZ, Juan: *Juan Ramón de viva voz*, Ínsula, Madrid, 1961.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.

GUILLÉN, Jorge: "La espera colmada", *España*, 405, 1924, p. 10.

——————: *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20*, K. M. Sibbald, ed., Ariel, Barcelona, 1980.

——————: *Obra poética. Antología*, Joaquín Casalduero, ed., Alianza, Madrid, 1982.

——————: *Obra en prosa*, Francisco J. Díez de Castro, ed., Tusquets, Barcelona, 1999.

GULLÓN, Ricardo: "Plenitudes de Juan Ramón Jiménez", *Hispania*, 3, 1957, pp. 270-286.

——————: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Losada, Buenos Aires, 1960.

——————: "*Platero* revivido", *Papeles de Son Armadans*, 46, 1960, pp. 9-40.

——————: "*Platero* revivido (continuación)", *Papeles de Son Armadans*, 47, 1960, pp. 127-156.

——————: *Platero* revivido (conclusión)", *Papeles de Son Armadans*, 48, 1960, pp. 246-290.

——————: *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.

——————, ed.: *El Modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, 1980.

——————: "Un cambio en la poesía de Juan Ramón. El *Diario de un poeta recién casado*", *Ínsula*, 416-417, 1981, p. 5.

——————: *Conversaciones con Juan Ramón*, Taurus, Madrid, 1982.

——————: *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984.

——————: "Introducción: La producción del texto", en Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 11-36.

——————: *Direcciones del Modernismo*, Alianza, Madrid, 1990.

GUTHRIE, W. K. C.: "Sócrates. El problema y las fuentes", en *Historia de la filosofía griega*, vol. III: *Siglo V. Ilustración*, Joaquín Rodríguez Feo, trad., Gredos, Madrid, 1988, pp. 313-360.

HAMBROOK, Glyn: *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish "Modernismo"*, tesis doctoral inédita, Universidad de Nottingham, Nottingham, 1985.

——————: "La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)", *Estudios de Investigación Franco-española*, 4, 1991, pp. 99-102.

——————: "Del poeta a la poesía: la imagen de Charles Baudelaire y su obra en las crónicas literarias de Enrique Gómez Carrillo", *Estudios de Investigación Franco-española*, 5, 1991, pp. 97-111.

——————: "Baudelaire y España", *Estudios de Investigación Franco-española*, 7, 1992, pp. 71-75.

——————: "Revered and Reviled: The Critical Reputation of Charles Baudelaire in *Fin de Siglo* Spain", *New Comparison*, 15, 1993, pp. 45-61.

——————: "Baudelaire canonisé et le *modernismo* spagnol: la revue *Helios* (1903-1904)", *Bulletin Baudelairien*, 30, 1995, pp. 100-111.

——————: "La réception d' un poète français dans l' Espagne fin-de-siècle: Baudelaire et la revue *modernista Helios* (1903-1904)", *Revue de Littérature Comparée*, 74, 2000, pp. 175-188.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: *Fábulas*, Ricardo Navas Ruiz, ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

HAWTHORNE, Nathaniel: *Cuadernos norteamericanos*, Eduardo Berti, trad., Belacqua, Barcelona, 2007.

HELMICH, Werner: "Ideología literaria y visión del mundo en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna", *Iberorromania*, 16, 1982, pp. 54-83.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Joaquín Díez-Canedo, trad., Fondo de Cultura Económica, México, 1949.

HERNADI, P.: "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", en *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., Arco, Madrid, 1988.

HERNÁNDEZ, Darío: "*El microrrelato. Teoría e historia*, de David Lagmanovich", *El Cuento en Red*, 18, 2008, pp. 32-35, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————: "Federico García Lorca como autor de microrrelatos", *Literaturas.Com*, año VIII, diciembre de 2008, s. pp., http://www.literaturas.com/v010/sec0902/portada/portada.html.

——————: "Federico García Lorca: *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 27, 2009, pp. 237-238.

——————: "El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute", en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 297-312.

——————: "Juan Ramón Jiménez, teoría y práctica de la micronarrativa", *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 6, 2009, pp. 5-9.

——————: "David Roas, investigación y creación de lo mínimo", *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 6, 2009, pp. 50-53.

——————: "Crónica de Las Palmas hecha microrrelatos", *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 7, 2010, pp. 33-37.

——————: "Diversidad minificcional en la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna", *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 2, 2010, pp. 1-8, http://lejana.elte.hu/PDF_2/Dario_Hernandez.pdf.

——————: "En torno a los *caprichos* y *disparates* de Ramón Gómez de la Serna y su relación con los grabados de Goya", *Revista Laboratorio*, 3, 2010, s. pp., http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/en-torno-a-los-caprichos-y-disparates-de-ramon-gomez-de-la-serna-y-su-relacion-con-los-grabados-de-goya.

——————: "El microrrelato en el punto de mira. Perspectivas y debates", *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 8, 2011, pp. 35-39.

——————: "La otra literatura. Un nuevo género literario: El microrrelato", en *Philologia XXI*, vol. I, Actas de la Iª Conferencia Internacional "El otro, lo otro, la otredad" (Universidad Comenius de Bratislava, Eslovaquia, del 21 al 23 de octubre de 2009), Ediciones de la Universidad Comenius de Bratislava, Bratislava, 2011, pp. 137-147.

HERNÁNDEZ, Felisberto: *Obras completas de Felisberto Hernández*, 3 vols., María Luisa Puga, ed., Siglo XXI, México, 1983.

HERNÁNDEZ, Mario: "García Lorca y Salvador Dalí: Del ruiseñor lírico a los burros podridos (poética y epistolario)", *L'imposible / posible di Federico García Lorca*, Laura Dolfi, ed., Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 267-319.

HERNANDO, Bernardino M.: "Alicia en el país de los géneros. Géneros periodísticos y géneros literarios", *Comunicación y Estudios Universitarios. Revista de Ciències de la Informació*, 8, 1998, pp. 51-60.

HERNANDO, Miguel Ángel: *Prosa vanguardista en la Generación del 27 ("Gecé" y "La Gaceta Literaria")*, Prensa España, Madrid, 1975.

HERRERO SENÉS, Juan, y Domingo Ródenas de Moya: "Benjamín Jarnés en su narrativa breve", en Benjamín Jarnés, *Salón de estío y otras narraciones*, Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya, eds., Ediciones de la Universidad de Zaragora, Zaragoza, 2002, pp. VII-LXX.

HEUER, Jacqueline: "En «el vientre de la ballena»: microrrelatos de hoy en la revista *Quimera*", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 455-467.

HINOJOSA, José María: *Obra completa (1923-1931)*, Alfonso Sánchez Rodríguez, ed., Fundación Genesian, Sevilla, 1998.

——————: *La flor de California*, Alfonso Sánchez Rodríguez, ed., Ediciones de la Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004.

HORACIO: *Epístola a los Pisones*, en Horacio / Aristóteles, *Artes poéticas*, Aníbal González, trad., Taurus, Madrid, 1987, pp. 127-145 (texto castellano) y pp. 147-160 (texto latino).

HOWE, Irving, e Ilana Weiner Howe, eds.: *Short Shorts: An Antholoy of the Shortest Stories*, Godine, Boston y Londres, 1982.

HOYLE, Alan: "El problema de la greguería", en Sebastián Neumeister, ed., *Actas del IXº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989, pp. 283-292.

HOYO, Arturo del: "Nota preliminar", en Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, Aguilar, Madrid, 1963, pp.13-14.

HUIDOBRO, Vicente: *Obras completas*, vol. I, Hugo Montes, ed., Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.

IGLESIAS VICENTE, Mercedes, ed.: *Cuentos modernistas*, Popular, Madrid, 1994.

IRIARTE, Tomás de: *Fábulas literarias*, Ángel L. Prieto de Paula, ed., Cátedra, Madrid, 1998.

JACKSON, Rosie: *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, Londres / Nueva York, 1981.

——————: "Lo «oculto» de la cultura", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 141-152.

JARNÉS, Benjamín: *El profesor inútil*, Revista de Occidente, Madrid, 1926.

——————: *Salón de estío y otras narraciones*, Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya, eds., Ediciones de la Universidad de Zaragora, Zaragoza, 2002.

JESCHKE, Hans: *La generación del 98 en España*, Editora Nacional, Madrid, 1954.

JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos: "Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 703-711.

——————: "Estudios sobre el poema en prosa", *Signa*, 14, 2005, pp. 125-144.

JIMÉNEZ, Carmen: "Sobre un proyecto narrativo de Juan Ramón", *Culturas*, suplemento de *Diario 16*, 06-09-1987, p. III.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel, ed.: *Ficción mínima. Muestra del cuento breve en América*, Fundarte, Caracas, 1996.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Diario vital y estético de *Cuentos largos* (1917-1924)", *España*, 410, 23 de febrero de 1924, pp. 6-7.

——————: *Poesía en prosa y en verso (1902-1932) de Juan Ramón Jiménez*, Zenobia Camprubí, ed., Signo, Madrid, 1932.

——————: *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, Madrid, 1961.

——————: *El trabajo gustoso (conferencias)*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, México, 1961.

——————: *Primeras prosas*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, Madrid, 1962.

——————: *Libros de poesía*, Agustín Caballero, ed., Aguilar, Madrid, 1967.

——————: *Libros de prosa*, Francisco Garfias, ed., Aguilar, Madrid, 1969.

——————: *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Francisco Garfias, ed., Taurus, Madrid, 1971.

——————: *Con el carbón del sol*, Francisco Garfias, ed., Magisterio Español, Madrid, 1973.

——————: *Nueva antolojía*, Aurora de Albornoz, ed., Península, Barcelona, 1973.

——————: *El niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Antología*, Jorge Urrutia, ed., Unión de Explosivos Río Tinto, Madrid, 1976.

——————: *Prosas críticas*, Pilar Gómez Bedate, ed., Taurus, Madrid, 1981.

——————: *Política poética*, Germán Bleiberg, ed., Alianza, Madrid, 1982.

——————: *Platero y yo*, Germán Bleiberg, ed., Alianza, Madrid, 1983.

——————: *Españoles de tres mundos*, Alianza, Madrid, 1987.

——————: *Mi Rubén Darío*, Antonio Sánchez Romeralo, ed., Ediciones de la Diputación Provincial de Huelva / Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1990.

——————: *Ideolojía (1897-1957)*, Antonio Sánchez Romeralo, ed., Anthropos, Barcelona, 1990.

——————: *Y para recordar por qué he venido*, Francisco Javier Blasco Pascual, ed., Pre-Textos, Valencia, 1990.

——————: *Cartas. Antología*, Francisco Garfias, ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

——————: *Segunda antolojía poética (1898-1918)*, Jorge Urrutia, ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

——————: *Elejías andaluzas*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994.

——————: *Historias y cuentos*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994.

——————: *Poesía y prosa*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdog, eds., RBA, Barcelona, 1995.

——————: *Diario de un poeta reciencasado*, Michael P. Predmore, ed., Cátedra, Madrid, 1998.

——————: *Un andaluz de fuego (Francisco Giner de los Ríos)*, María Jesús Domínguez Sío, ed., Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 1998.

——————: *El modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, Jorge Urrutia, ed., Visor, Madrid, 1999.

——————: *Cuentos de antolojía*, Juan Casamayor Vizcaíno, ed., Clan Madrid, 1999.

——————: *Libros de Madrid. Prosa*, José Luis López Bretones, ed., Hijos de Muley-Rubio, Madrid, 2001.

——————: *Obra poética. Obra en verso*, vol. I, Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, eds., Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

——————: *Obra poética. Obra en prosa*, vol. II, Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, eds., Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

——————: *Epistolario I (1898-1916)*, Alfonso Alegre Heitzmann, ed., Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.

——————: *Antología de prosa lírica*, María Ángeles Sanz Manzano, ed., Cátedra, Madrid, 2007.

——————: *Obras de Juan Ramón Jiménez*, 48 vols., Francisco Javier Blasco Pascual, Francisco Silvera y Antonio Piedra, eds., Visor, Madrid, 2007-2012.

——————: *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Teresa Gómez Trueba, ed., Menoscuarto, Palencia, 2008.

——————: *Prosa lírica I*, Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, eds., Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2009.

——————: *Guerra en España*, Soledad González Ródenas, ed., Point de Lunettes, Sevilla, 2009.

JIMÉNEZ URDIALES, Eduardo: *La narrativa de José Moreno Villa: "Evoluciones" y "Patrañas"*, Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1998.

JOLLES, ANDRÉ: *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972.

JUAN BOLUFER, Amparo de: *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Ediciones de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000.

KAFKA, Franz: *Cuentos completos (textos originales)*, José Rafael Hernández Arias, trad., Valdemar, Madrid, 2001.

——————: *La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos*, Alfredo Pippig, Alejandro Ruiz Guiñazú y Carmen Gauger, trads., Alianza, Madrid, 2008.

KAYSER, Wolfgang: "La estructura del género", en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 434-453.

KOCH, Dolores M.: "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", *Hispamérica*, 30, 1981, pp. 123-130.

——————: "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi", *Enlace*, 5-6, 1985, pp. 9-13.

——————: *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, tesis doctoral inédita, Universidad de Nueva York, Nueva York, 1986.

——————: "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones", *El Cuento en Red*, 1, 2000, pp. 20-31, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————: "Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato", *El Cuento en Red*, 2, 2000, pp. 3-10, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————: "Japón y el micro-relato hispanoamericano", *Quimera*, 211-212, 2002, pp. 72-74.

——————: "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 45-51.

KOHLER, Rudolf: "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 503-521.

LAFARGA, Francisco, ed.: *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Actas del Coloquio "Imágenes de Francia en las letras hispánicas" (Universidad de Barcelona, del 15 al 18 de noviembre de 1988), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989.

LAFFRANQUE, Marie: *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967.

LA FONTAINE, Jean de: *Fábulas completas*, Jorge Garza Castillo, ed., Edicomunicación, Barcelona, 1999.

LAGMANOVICH, David: "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 19-37.

——————: *Microrrelatos*, Cuadernos del Norte y Sur, Buenos Aires / Tucumán, 2003.

——————, ed.: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2005.

——————: *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006.

——————: “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32, 2006, s. pp., ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html.

——————: “Minificción: corpus y canon”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 25-46.

LANCELOTTI, Mario A.: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1974.

LANERO, Juan José, y Secundino Villoria: *Literatura en traducción. Versiones españolas de autores americanos del siglo XIX*, Ediciones de la Universidad de León, León, 1996.

LANZA, Silverio: *Obras completas I: El año triste*, J. M. Domínguez Rodríguez, ed., Orígenes, Madrid, 1989.

LARREA, Juan: *Oscuro dominio*, Alcancía, México, 1934.

LARREA, María Isabel: “La construcción de los personajes en *Cien microcuentos chilenos*”, en Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., *Los mundos de la minificción*, Aduana Vieja, Valencia, 2010, pp. 73-90.

LASSO DE LA VEGA, Rafael: “Edgardo A. Poe. Su vida y sus obras”, *Estudio*, XXIII, agosto de 1918, pp. 179-187.

LÁZARO CARRETER, Fernando: “Baudelaire y García Lorca”, *Ínsula*, 98, 1954, p. 2.

——————: “La literatura como fenómeno comunicativo”, en José Antonio Mayoral, ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid, 1987, pp. 151-170.

LEÓN FELIPE, Benigno: *El poema en prosa en España (1940-1990). Estudio crítico y Antología*, 2 vols., Andrés Sánchez Robayna, dir., Universidad de La Laguna, La Laguna, 1999, ftp://tesis.bbtk.ull.es/ccssyhum/cs86.pdf.

——————: “La poesía en prosa en Lorca”, *Espéculo*, 14, 2000, s. pp., http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/lorca.html.

——————: “Las prosificaciones en Juan Ramón Jiménez: El proyecto de *Leyenda*”, *Signa*, 14, 2005, pp. 145-160.

LEÓN GROSS, Teodoro: “La columna y lo literario como valor periodístico”, *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 5-8.

LIDA, Raimundo: *Rubén Darío. Modernismo*, Monte Ávila, Caracas, 1984.

LITVAK, Lily, ed.: *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975.

——————: “*Ut pictura poesis*. La descripción de la obra de arte en la prosa de Rubén Darío”, en Cristóbal Cuevas García, ed., *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, AEDILE, Málaga, 1998, pp. 133-154.

——————: “Una «naturaleza muerta». Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio”, en Ángel Esteban, ed., *Darío a Diario. Rubén Darío y el modernismo en las dos orillas*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 151-171.

LLANAS AGUILANIEDO, José María: *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Justo Broto Salanova, ed., Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1991.

LLERA, Luis de: *Ortega y la Edad de Plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni, Roma, 1991.

LLOPESA, Ricardo: "Los cuentos de *Azul…*", en Cristóbal Cuevas García, ed., *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías*, AEDILE, Málaga, 1998, pp. 195-208.

LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique: "Estudio preliminar: *La Fanfarlo*", en Charles Baudelaire, *Los Paraísos artificiales / El vino y el hachís / La Fanfarlo*, Enrique López Castellón, trad., M. E. Editores, Madrid, 1994, pp. 40-56.

——————: *Simbolismo y bohemia: La Francia de Baudelaire*, Akal, Madrid, 1999.

LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo: "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", en Lily Litvak, ed., *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 21-27.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974.

—————— y María Teresa López García-Berdog: "Prólogo a la presente antología", en Juan Ramón Jiménez, *Poesía y prosa*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdog, eds., RBA, Barcelona, 1995, pp. 9-13.

LÓPEZ FRÍAS, María Antonia: *José Moreno Villa: Vida y poesía antes del exilio (1887-1937)*, Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1990.

LÓPEZ GUIL, Itzíar: "*Los niños tontos* de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 331-345.

LÓPEZ HIDALGO, Antonio: "Realidad y ficción en la columna periodística", *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 13-18.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis: "Ramón Gómez de la Serna, crítico de literatura (francesa)", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* 6-7, 1988, pp. 203-210.

LÓPEZ MOLINA, Luis: "Relatos ramonianos en la *Revista de Occidente*", en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. IV, Gredos, Madrid, 1987, pp. 83-93.

——————: "Ramón en *La esfera*", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIII, 4, 1997, pp. 527-551.

——————: "El ramonismo: género y subterfugio", en Irene Andres-Suárez, ed., *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Verbum, Madrid, 1998, pp. 37-47.

——————: "Gómez de la Serna en *La Estafeta Literaria*", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 569-577.

——————: "Ramón Gómez de la Serna desde el siglo XXI", *Quimera*, 235, 2003, pp. 10-12.

——————: “El *ramonismo* hoy”, *Quimera*, 235, 2003, pp. 24-28.

——————: “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, Luis López Molina, ed., Menoscuarto, Palencia, 2005, pp. 7-38.

——————: “Greguería y microrrelato”, *Ínsula*, 741, 2008, pp. 17-18.

LÓPEZ NAVAS, Félix, y Eduardo Soriano Palomo, eds.: *Cuentos modernistas*, Castalia, Madrid, 2004.

LÓPEZ VELARDE, Ramón: *Obras*, José Luis Martínez, ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

——————: *El minutero*, Instituto Zacatecano de Cultura, México, 2001.

LOSADA GOYA, José Manuel, Alfonso Rodríguez López-Vázquez y Kurt Reichenberger, eds.: *De Baudelaire a Lorca*, Reichenberger, Kassel, 1996.

LOVELUCK, Juan: “Una polémica en torno a *Azul…*”, en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 227-265.

LUGONES, Leopoldo: *Filosofícula*, Centurión, Buenos Aires, 1948.

——————: *Obras poéticas completas*, Pedro Miguel Obligado, ed., Aguilar, Madrid, 1959.

MAHIEU, José Agustín: “García Lorca y su relación con el cine”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 119-128.

MAINER, José Carlos: “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*, Picazo, Barcelona, 1972, pp. 11-31.

——————, ed.: *Modernismo y 98*, en Francisco Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VI, Crítica, Barcelona, 1979.

——————: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1981.

——————: *Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, en *Historia de la literatura española*, vol. VI, José Carlos Mainer, ed., Crítica, Barcelona, 2010.

MAÍZ, Claudio: *De París a Salamanca: Trayectorias de la modernidad en Hispanoamérica. Aportes para el estudio del novecentismo*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed.: *Bestiario medieval. Antología*, Siruela, Madrid, 2002.

MAÑÁ, Gemma, Rafael García, Luis Monferrer y Luis A. Esteve: “Los «inéditos» de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí”, en *La voz de los náufragos. La narrativa republicana entre 1936 y 1939*, Ediciones de La Torre, Madrid, 1997, pp. 139-167.

MAPES, Erwin K.: *L’influence française dans l’oeuvre de Rubén Darío*, Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1925.

MARCHESE, Angelo: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Joaquín Forradellas, trad., Ariel, Barcelona, 2000.

MARCO REVILLA, Joaquín: "Surrealismo y surrealismos en España", en Jaume Pont Ibáñez, ed., *Surrealismo y literatura en España*, Ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2001, pp. 33-40.

MARGARETTEN, Selma Louise: *El tratamiento de las cosas y el humorismo en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1960.

MARÍAS, Julián: "Ramón y la realidad", *Ínsula*, 123, 1957, pp. 2 y 8.

——————: "*Platero y yo* o la soledad comunicada", en Aurora de Albornoz, ed., *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 197-207.

MARINETTI, Filippo: "Manifiesto del Futurismo", Ramón Gómez de la Serna, trad., *Prometeo*, 6, 1909, pp. 65-73.

——————: "Proclama futurista a los españoles", Ramón Gómez de la Serna, trad., *Prometeo*, 20, 1910, pp. 517-518.

MARÍN HERNÁNDEZ, David: *La recepción y traducción de "Les Fleurs du mal" en España*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2007.

MARINI-PALMIERI, Enrique, ed.: *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Castalia, Madrid, 1989.

MARS CHECA, Amanda: "El cuento perfecto", *Quimera*, 222, 2002, pp. 12-17.

MARTÍN, Eutimio: "Una obra inédita de Federico García Lorca: *Sombras*", *Quimera*, 36, 1984, pp. 51-55.

——————: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana: "Introducción: Modernidad y nostalgia en la reflexión estética de Gómez de la Serna", en Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado, ed., Tecnos, Madrid, 1988, pp. 9-35.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ, José María: "Introducción", en Rubén Darío, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez, ed., Cátedra, Madrid, 1998.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael: "Introduction", en Federico García Lorca, *Poems*, Stephen Spender y J. L. Gili, trads., The Dolphin, Londres, 1939, pp. 7-28.

——————: *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Cátedra, Madrid, 1980.

——————: "Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda", en José María Camacho Rojo, ed., *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 65-85.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *Preferencias*, Javier Lorenzo Candel, ed., Almud, Toledo, 2009.

MARTÍN, José Luis: *Crítica estilística*, Gredos, Madrid, 1973.

MARTÍN, Rebeca, y Fernando Valls: "El microrrelato español: el futuro de un género", *Quimera*, 222, 2002, pp. 10-11.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo: *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo*, Paraninfo, Madrid, 1986.

MARTINÓN, Miguel: "El legado de Juan Ramón", *2C. Revista Semanal de Ciencia y Cultura*, *La Opinión de Tenerife*, 44, 20-07-2000, p.13.

——————: *Literatura española moderna (1868-1939). Materiales para su estudio*, Arte y Comunicación Visual, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

MATA INDURÁIN, Carlos: "De princesas, rosas e historias sobrenaturales: el arte del cuento en Rubén Darío", en Cristóbal Cuevas García, ed., *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías*, AEDILE, Málaga, 1998, pp. 359-371.

MATEO GAMBARTE, Eduardo: *El concepto de generación literaria*, Síntesis, Madrid, 1996.

MATUTE, Ana María: *Obra completa*, 5 vols., Destino, Barcelona, 1971-1977.

MAUPASSANT, Guy de: *El Horla y otros cuentos fantásticos*, Esther Benítez, trad., Alianza, Madrid, 1991.

MAYORAL, José Antonio, ed.: *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco, Madrid, 1986.

MEDINA ARJONA, Encarnación: "Lectura. Recepción de Baudelaire en España", *Rapsoda. Revista de Literatura*, 1, 2009, pp. 120-134.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, ed.: *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

MERINO, José María: *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona, 2004.

——————: "La Glorieta Miniatura (veinticinco pasos)", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 547-557.

MIGUEL, Amando de: *Sociología de las páginas de opinión*, ATE, Barcelona, 1982.

MILLÁN ALBA, José Antonio: "Introducción", en *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*, José Antonio Millán Alba, trad., Cátedra, Madrid, 2000, pp. 7-26.

MILLÁN BARROSO, Pedro Javier: "La fotografía documental como microrrelato visual. Procesos instantáneos", Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 515-527.

MILLÁS, Juan José: *Articuentos*, Fernando Valls, ed., Alba, Barcelona, 2001.

MIRANDA, Julio: "El cuento breve en Venezuela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 555, 1996, pp. 85-94.

MIRÓ, Gabriel: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.

——————: *Antología de cuentos de Gabriel Miró*, en Marta Altisent, *La narrativa breve de Gabriel Miró y Antología de cuentos*, Anthropos, Barcelona, 1998, pp. 231-297.

MOLINA FOIX, Vicente: "Félix Fénéon, *Novelas en tres líneas*", *Letras Libres*, 26, 2003, pp. 18-21.

MOLINA PORRAS, Juan, ed.: *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Cátedra, Madrid, 2006.

MONEGAL, Antonio: *Luis Buñuel, de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993.

——————: "Bajo el signo de la sangre (algunos poemas en prosa de García Lorca)", *Bazar*, 4, 1997, pp. 58-69.

MONTERROSO, Augusto: *La oveja negra y demás fábulas*, Seix Barral, Barcelona, 1983.

——————: *Obras completas (y otros cuentos)*, Anagrama, Barcelona, 2001.

MONTESA, Salvador, ed.: *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Actas del XIXº Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, del 24 al 28 de noviembre de 2008), AEDILE, Málaga, 2009.

MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María ed.: "Greguerías y microrrelatos", *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 26-27, 2003-2004, pp. 20-22, www.humanidades.uach.cl/documentos_lingüísticos/document.php? id=46.

——————: *Panorama del microrrelato en el Noroeste argentino*, Ediciones de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán (Argentina), 2004.

MOREIRAS, Juan Miguel: "«Los siete cuentos de otoño», de Álvaro Cunqueiro", *Grial*, 35, 1972, pp. 29-38.

MORENO VILLA, José: *Evoluciones: cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas*, Calleja, Madrid, 1918.

——————: *Velázquez*, Calleja, Madrid, 1920.

——————: "Juicio", *Mediodía*, 5, 1926, s. pp.

——————: *Patrañas*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1921 / Aguilar, Madrid, 1991.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta, ed.: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991.

MUÑOZ CORTÉS, Manuel, y Joaquín Gimeno Casalduero: "Notas sobre el diminutivo en García Lorca", *Archivum*, 4, 1954, pp. 277-304.

NANDORFY, Martha J.: "La literatura fantástica y la representación de la realidad", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 243-261.

NÁÑEZ, Emilio: *El diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno*, Gredos, Madrid, 1973.

NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy: *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

NAVEROS, José Miguel: *Rubén Darío*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1967.

NEUMEISTER, Sebastián, ed.: *Actas del IXº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1989.

NICOLÁS, César: *Ramón Gómez de la Serna y la Generación del 27*, tesis doctoral inédita, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983.

——————: "Lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna", *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 281-297.

——————: "Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia", *Ínsula*, 502, 1988, pp. 11-13.

——————: *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich: *Aforismos*, Andrés Sánchez Pascual, trad., Edhasa, Barcelona, 1994.

——————: *Reflexiones, máximas y aforismos*, Luis Fernando Moreno Claros, trad., Valdemar, Madrid, 2001.

NOGUEROL, Francisca: "Sobre el micro-relato latinoamericano: Cuando la brevedad noquea…", *Lucanor*, 8, 1992, pp. 117-133.

——————: "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 49-66.

——————: "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *El Cuento en Red*, 1, 2000, pp. 37-49, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————, ed.: *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Actas del IIº Congreso Internacional de Minificción (Universidad de Salamanca, 14 y 15 de noviembre de 2002), Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.

——————: "Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp.183-206.

OBLIGADO, Clara, ed.: *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Páginas de Espuma, Madrid, 2001.

——————: "La creación de textos mínimos", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 333-344.

OLIVER BELMÁS, Antonio: *Este otro Rubén Darío*, Aedos, Barcelona, 1960.

ONÍS, Carlos Marcial: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1974.

ONÍS, Federico de: "Introducción", en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Federico de Onís, ed., RFE, Madrid, 1934, pp. 13-24.

OREJUDO PEDROSA, Juan Carlos: *Los caminos de la poesía y de la crítica en Baudelaire*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2005.

ORS, Eugenio d': *Glosas. Páginas del «Glosari de Xenius» (1906-1917)*, Alfons Maseras, trad., Calleja, Madrid, 1920.

——————: *Las cien más bellas glosas de Eugenio d'Ors*, Juan Pablo d'Ors Pérez y Carlos d'Ors Führer, eds., Prodhufi, Madrid, 1989.

ORTEGA, José: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1989.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, vol. III (1917-1925), Taurus, Madrid, 2005, pp. 847-877.

ORRINGER, Nelson R.: "García Lorca's *Romancero gitano*: A Dialogue with Baudelaire", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXVII, 2, 2002, pp. 221-244.

OVIEDO, Rocío: "Darío y España", en Trinidad Barrera, ed., *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Ediciones de la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 1997, pp. 149-155.

PACHECO, Carlos: "Criterios para una conceptualización del cuento", en Carlos Pacheco y Luis Barrera, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 13-28.

PACHECO, Carlos y Luis Barrera, eds.: *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993.

PALACIOS BERNAL, Concepción: *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003.

PALAU DE NEMES, Graciela: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1957.

——————: "Prosa prosaica y prosa poética en la obra de Juan Ramón Jiménez", *PMLA* (*Publications of the Modern Language Association of America*), LXXIV, 1, 1959, pp. 153-156.

PALENZUELA BORGES, Nilo: "Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16, 1994, pp. 113-127.

——————: *En torno al casticismo: los exiliados españoles*, Ediciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 2003.

——————: *Moradas del intérprete*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007.

PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.

——————: *Cómo leer a Juan Ramón Jiménez*, Júcar, Madrid, 1990.

PAREDES NÚÑEZ, Juan: "Los «cuentos» de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 777-784.

PAZ, Octavio: "El caracol y la sirena (Rubén Darío)", en *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, Seix Barral, Barcelona, 1991, pp. 7-44.

——————: *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

PÉREZ, Alberto Julián: *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Orígenes, Madrid, 1992.

PÉREZ BELTRÁN, Ángela María: *Cuento y minicuento*, Página Maestra, Bogotá, 1997.

PÉREZ CORRALES, Miguel: "Introducción", en Agustín Espinosa, *Crimen*, Miguel Pérez Corrales, ed., Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, pp. 9-49.

——————: *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

PERUCHO, Javier: "Max Aub, el relato miniado", *Quimera*, 222, 2002, pp. 27-29.

——————: "Sirenalia. Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano", *El cuento en Red*, 18, 2008, pp. 17-24, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————, ed.: *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*, Consejo para la Cultura de Nuevo León, México, 2008.

PESTANO FARIÑA, Rafael: *Propercio*, Síntesis, Madrid, 2004.

PHILLIPS, Allen W.: "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", en Homero Castillo, ed., *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 118-145.

——————: "Sobre la poética de García Lorca", en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 329-353.

PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores, ed.: *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003.

PIEDRA, Antonio: "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Cuentos largos*, Antonio Piedra, ed., en *Obra poética. Obra en prosa*, vol. II, Francisco Javier Blasco Pacual y Teresa Gómez Trueba, eds., Espasa-Calpe, Madrid, 2005, pp. 855-870.

PINO, José María del: *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1995.

PLATÓN: *Diálogos I: Apología / Critón / Eutifrón / Ion / Lisis / Cármides / Hipias Menor / Hipias Mayor / Laques / Protágoras*, J. Calonge Ruíz, Emilio Lledó Íñigo, Carlos García Gual, trads., Gredos, Madrid, 1981.

POE, Edgar Allan: *Obras en prosa I: Cuentos*, Julio Cortázar, trad., Ediciones de la Universidad de Puerto Rico / Revista de Occidente, San Juan / Madrid, 1956.

——————: *Obras en prosa II: Narración de A. G. Pym; Ensayos y críticas; Eureka*, Julio Cortázar, trad., Ediciones de la Universidad de Puerto Rico / Revista de Occidente, San Juan / Madrid, 1956.

——————: *Narraciones*, Julio Gómez de la Serna, trad., Giner, Madrid, 1973.

——————: *Poesía completa* (edición bilingüe), Arturo Sánchez y Federico Revilla, trads., Libros Río Nuevo, Madrid, 1977.

——————: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, varios vols., James A. Harrison, ed., Ams Press, Nueva York, 1979.

——————: "Sobre la trama, el desenlace y el efecto", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 313-314.

——————: *Cuentos de imaginación y misterio*, Julio Cortázar, trad., Libros del Zorro Rojo, Barcelona, 2009.

——————: *Narrativa completa*, Margarita Rigal Aragón, ed., Cátedra, Madrid, 2011.

POLLASTRI, Laura: "Piezas de un rompecabezas: ficción breve y fragmento en la literatura hispanoamericana", en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña, eds., *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005, pp. 219-232.

PONCELA, Enrique Jardiel: *Obras completas*, varios vols., AHR, Barcelona, 1969-1973.

——————: *Pirulís de La Habana (lecturas para analfabetos)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

PONT, Jaume, ed.: *Surrealismo y literatura en España*, Actas del Congreso Internacional "Surrealismo y Literatura", Ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2001.

PRAT, Ignacio: "*La Cabro*: una novela inédita de Juan Ramón Jiménez", en *Estudios sobre poesía contemporánea*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 87-88.

——————: *El muchacho despatriado: Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, Carmen Jiménez, ed., Taurus, Madrid, 1986.

PREDMORE, Michael P.: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1975.

——————: "Introducción", en Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta reciencasado*, Michael P. Predmore, ed., Cátedra, Madrid, 1998, pp. 15-78.

PUJANTE CASCALES, Basilio: "Minificción y título", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 245-259.

PUJOL, Carlos: "Juan Ramón Jiménez: «el poeta esencial»", en Juan Ramón Jiménez, *Poesía y prosa*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdog, eds., RBA, Barcelona, 1995, pp. 7-8.

QUINTIÁN NOAS, Andrés R.: *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1974.

QUIÑONES, Fernando: "Nota del autor", en *Viento Sur*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 9-11.

QUIROGA, Horacio: "Manual del perfecto cuentista", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 325-339.

RABKIN, Eric S.: *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1976.

RAIBLE, Wolfgang: "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 303-339.

RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas, 1985.

RAMOS-GIL, Carlos: *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Aguilar, Madrid, 1967.

RAMOS SUCRE, José Antonio: *Obra completa*, José Ramón Medina, ed., Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.

RAYMOND, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*, Juan José Domenchina, trad., Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983.

REBOLLO SÁNCHEZ, Félix: "Lo literario en la columna periodística", *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 23-25.

REBOUL, Anne Marie: *El discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola*, tesis doctoral, Javier del Prado Biezma, dir., Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.

RESINA, Joan Ramon, ed.: *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*, Rodopi, Amsterdam, 1997.

REY BRIONES, Antonio del: *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Verbum, Madrid, 1992.

REYES, Alfonso: *Visión de Anáhuac / Las vísperas de España / Calendario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

RÍO, Ángel del: "Federico García Lorca (1899 [*sic*]-1936)", *Revista Hispánica Moderna*, 3-4, 1940, pp. 193-260.

——————: *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952.

RISCO, Antón, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova, eds.: *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, 1998.

RIVAS, Antonio: "De caprichos y disparates: las formas del microrrelato de Ramón Gómez de la Serna", en Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña, eds., *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2005, pp. 59-72.

——————: "Ramón Gómez de la Serna: una lectura de sus «géneros nuevos»", *Aula de español*, 7, 2006, pp. 34-47.

——————: "La poética del absurdo en los «caprichos» de Ramón Gómez de la Serna", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 301-315.

——————: "Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los «caprichos» de Gómez de la Serna", *Ínsula*, 741, 2008, pp. 19-22.

——————: *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna*, tesis doctoral inédita, Irene Andres-Suárez, dir., Universidad de Neuchâtel, Neuchâtel, 2009.

ROA BASTOS, Augusto: *Metaforismos*, Edhasa, Barcelona, 1996.

ROAS, David: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral, Sergio Beser Ortí, dir., Ediciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2001.

——————, ed.: *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001.

——————: “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 47-76.

——————, ed.: *Poéticas del microrrelato*, Arco, Madrid, 2010.

ROBLES, Laureano: *Los “cuentos” de Unamuno*, ASUS, Salamanca, 1997.

ROCA LEIVA, Macarena: “Lectura del guión *Viaje a la luna* de Federico García Lorca y de la adaptación fílmica de Frederic Amat”, *Alpha*, 31, 2010, pp. 119-130.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo, ed.: *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1925-1936*, Alba, Barcelona, 1997.

——————: *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona, 1998.

——————, ed.: *Prosa del 27. Antología*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.

——————: “Las prosas de la Generación del 27”, *Ínsula*, 646, 2000, p. 3-6.

——————: “Ramón en la era del vacío”, *Quimera*, 235, 2003, pp. 33-37.

——————: “Algunas notas sobre el corpus narrativo del Arte Nuevo”, *Cuadernos del Lazarillo*, 25, 2003, pp. 30-38.

——————: “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”, en Teresa Gómez Trueba, ed., *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Pexe, Gijón, 2007, pp. 67-95.

——————: “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 77-121.

——————: “Contar callando y otras leyes del microrrelato”, *Ínsula*, 741, 2008, pp. 6-9.

——————: “La microtextualidad en la vanguardia histórica”, en Salvador Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, pp. 67-90.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, ed.: *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago: *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*, Ediciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: “La gran «novela» de la Guerra Civil”, *El País*, 27-12-2009, pp. 36-37.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier: “Referencia fantástica y literatura de transgresión”, *Tropelías*, 2, 1991, pp. 145-156.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo: “La búsqueda de lo esencial en los microrrelatos de García de Mesa”, en *Los mundos de la minificción*, Osvaldo Rodríguez Pérez, ed., Aduana Vieja, Valencia, 2010, pp. 205-216.

——————, ed., y Juan Armando Epple y Fernando Moreno, coeds.: *Los mundos de la minificción*, Actas de las I[as] Jornadas de Literatura y Crítica: Minificción Literaria (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, del 22 al 24 de mayo de 2008), Aduana Vieja, Valencia, 2010 (2ª ed.).

RODRÍGUEZ ROMERO, Nana: *Elementos para una teoría del minicuento*, Colibrí, Tunja (Colombia), 1996.

ROJO, Violeta: "El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela", *Revista Iberoamericana*, 60, 1994, pp. 565-573.

——————: "El minicuento, ese (des)generado", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 39-47.

——————: *Breve manual para reconocer minicuentos*, Ediciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1997.

——————: "Minicuentos y textos breves en la literatura venezolana del siglo XX", en *El Cuento en Red*, 2, 2000, pp. 1-14, http://cuentoenred.xoc.uam.mx.

——————, ed.: *La minificción en Venezuela. Breve antología del cuento breve en Venezuela*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2004.

——————: *Mínima Expresión: Una muestra de la minificción venezolana*, Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2010.

ROMERA CASTILLO, José, y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds.: *El cuento en la década de los noventa,* Actas del Xº Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid, del 31 de mayo al 2 de junio de 2000), Visor, Madrid, 2001.

ROS, Samuel: *Bazar*, Espasa-Calpe, Madrid, 1928.

——————: *Marcha atrás*, Renacimiento, Madrid, 1931.

ROSENBLAT, María Luisa: "Poe y Cortázar: Encuentros y divergencias de una teoría del cuento", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 225-245.

ROTGER, Neus, y Fernando Valls, eds.: *Ciempiés. Los microrrelatos de "Quimera"*, Intervención Cultural, Barcelona, 2005.

RUANO, Manuel: "Pulidor de estrellas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 67-68.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "La difusión del *haiku*: Díez Canedo y la revista *España*", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 12-13, 1987, pp. 83-100.

RUIZ ÁLVAREZ, Rafael: "Baudelaire y Del Casal: Influencias temática y léxica", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 399-404.

RUIZ CAMPOS, Alberto Manuel: *Oralidad, ritmo y poesía. Apuntes de retórica poética en Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique: *El Modernismo y la Generación del 98*, Playor, Madrid, 1984.

RYAN, Marie-Laure: "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 253-301.

SAAVEDRA ESTEBAN, Juan José: *La narrativa de Silverio Lanza*, tesis doctoral, José Paulino Ayuso, dir., Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988.

——————: *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna. Dos madrileños atípicos*, Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.

SABUGO ABRIL, Amancio: "Claves interiores de la poesía lorquiana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436, 1986, pp. 479-494.

——————: "Ramón o la nueva literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, 1988, p. 7-27.

SAHUQUILLO VÁZQUEZ, Ángel: *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1991.

SALAZAR RINCÓN, Javier: "*Rosas y mirtos de luna". Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la UNED, Madrid, 1999.

SALCEDO OCHOA: "Edgar Allan Poe (una visita a su tumba)", *El cojo ilustrado*, XIV, 15 de marzo de 1905, pp. 200-202.

SALINAS, Pedro: "García Lorca y la cultura de la muerte", en *Ensayos de literatura hispánica. Del "Cantar del Mio Cid" a García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 287-397.

——————: *Literatura española. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1970.

——————: "Poe en España e Hispanoamérica", en *Ensayos completos*, vol. III, Solita Salinas de Marichal, ed., Taurus, Madrid, 1983, pp. 340-346.

SALVADOR JOFRE, Álvaro: *Rubén Darío y la moral estética*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1986.

SAMANIEGO, Félix María de: *Fábulas*, Alfonso I. Sotelo, Cátedra, Madrid, 1997.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: "Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, 2003, pp. 301-318.

SÁNCHEZ MONTES, María José, Juan Varo Zafra y Andrés Soria Olmedo, eds.: *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Ediciones de la Diputación Provincial de Granada, Granada, 2000.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: "Introducción", en *Libros de Madrid. Prosa*, José Luis López Bretones, ed., Hijos de Muley-Rubio, Madrid, 2001, pp. 1-9.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso: "Vanguardistas catalanes y andaluces de los años veinte: notas acerca de un diálogo cultural", en Jaume Pont, ed., *Surrealismo y literatura en España*, Ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2001, pp. 181-200.

——————: "Introducción: La pechera impecable del buceador nocturno", en José María Hinojosa, *La flor de California*, Alfonso Sánchez Rodríguez, ed., Ediciones de la Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004, pp. 9-50.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: "Introducción", en Luis Buñuel, *Obra literaria*, Agustín Sánchez Vidal, ed., Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 13-79.

——————: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.

SAN JUAN: *Evangelio según San Juan* [19: 33-34], en *Biblia de Jerusalén: Nuevo Testamento*, vv. trads., Desclée de Brouwer, Bilbao, 1976, pp. 123-159.

SANZ MANZANO, María Ángeles: *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de sus autobiografías, autorretratos y diarios*, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 2003.

——————: "De por qué Juan Ramón Jiménez renunció a ser novelista: el poeta y su teoría de la novela", *Revista de Literatura*, LXV, 130, 2003, pp. 471-500.

SARTRE, Jean-Paul: *Baudelaire*, Aurora Bernárdez, trad., Alianza, Madrid, 1984.

SAUNIER, Marc: *La leyenda de los símbolos*, Selene Salonio Guadagnini, trad., Edicomunicación, Barcelona, 1989.

SAWA, Alejandro: "Crónica literaria (Poe y Baudelaire)", *El cojo ilustrado*, XII, 15 de octubre de 1903, p. 608.

SAWA, Miguel: *Historias de locos*, Sergio Constán, ed., Renacimiento, Sevilla, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, París, 1989.

SCHULMAN, Iván A., y Manuel P. González: *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos, Madrid, 1969.

SECO DE LUCENA, María Encarnación: *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1990.

SEMPRÚN, Moraima de: *Las narraciones de Federico García Lorca: Un franco enfoque*, Hispam, Barcelona, 1975.

SENABRE, Ricardo: "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, 134, 1967, pp. 121-145.

SEOANE, María Cruz: "Para una historia de la columna literaria", *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 8-11.

SERAL Y CASAS, Tomás: *Chilindrinas*, Enrique Serrano Asenjo, ed., Ediciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

SERÉS, Guillermo: "Prólogo: Género, tradición, contexto literario", en Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Guillermo Serés, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. XLVIII-XLIX.

SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978.

SERRANO ASENJO, José Enrique: *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Ediciones de la Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1992.

SEYLAZ, Louis: *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Slatkine Reprints, Ginebra, 1979.

SHAPARD, Robert, y James Thomas, eds.: *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*, Jesús Pardo, trad., Anagrama, Barcelona, 1989.

SHATTUCK, Roger: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Carlos Manzano de Frutos, trad., Visor, Madrid, 1991.

SHAW, Donald Leslie: *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1980.

SHEEHAN, Robert Louis: "El «género Platero» de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 731-743.

SILES, Guillermo: "El microrrelato: un género híbrido", *RILL* (*Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana*), 13, 1996, pp. 102-112.

——————: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Corregidor, Buenos Aires, 2007.

SILVA CASTRO, Raúl: *Rubén Darío a los veinte años*, Gredos, Madrid, 1956.

SOBEJANO, Gonzalo, y Gary D. Keller, eds.: *Cuentos españoles concertados: de Clarín a Benet*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1975.

SOBRER, Josep Miquel: "J. V. Foix, Salvador Dalí y la modernidad", en Joan Ramon Resina, ed., *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*, Rodopi, Amsterdam, 1997, pp. 131-150.

SOLA, Juan de: "Heráldica (Poe y Baudelaire)", *El cojo ilustrado*, XIV, 1 de febrero de 1905, p. 101.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio: "Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Ramón Gómez de la Serna)", en Nigel Dennis, coord., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, *Ottawa Hispanic Studies*, 2, 1988, pp. 23-43.

SORIA OLMEDO, Andrés: "Federico García Lorca y el arte", *Revista Hispánica Moderna*, 44, 1991, pp. 59-72.

SORIANO, Rodrigo: *Grandes y chicos. Artículos y cuentos*, Librería de P. Aguilar, Valencia, 1899.

SORRENTINO, Fernando, ed.: *35 cuentos breves argentinos. Siglo XX*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.

——————, ed.: *40 cuentos breves argentinos. Siglo XX*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1977.

SPANG, Kurt: *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993.

STEINER JONAS, Pablo: *Intermezzo en Costa Rica*, Silvio Gurdián Bissio, ed., Nuevos Horizontes, Managua (Nicaragua), 1987.

STEVICK, Philip, ed.: *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, The Free Press, Nueva York, 1971.

STIERLE, Karlheinz: "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en F. Cabo Aseguinolaza, ed., *Teorías sobre la lírica*, Arco, Madrid, 1999, pp. 203-268.

TABLADA, José Juan: *Tres libros: Un día… Poemas sintéticos / Li-po y otros poemas / El jarro de flores (disociaciones líricas)*, Hiperión, Madrid, 2000.

TAGORE, Rabindranath: *Obra escojida. Lírica breve, teatro, cuento, aforismo, escuela*, Zenobia Camprubí, trad., Aguilar, Madrid, 1972.

TEJERO ALFAGEME, Pilar: "Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 713-728.

——————: "El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica", *Quimera*, 222, 2002, pp. 13-19.

——————: *La anécdota como género literario entre los años 1930 y 1960. Un estudio comparado entre el ámbito literario hispánico y el germánico*, tesis doctoral inédita, Luis Beltrán Almería, dir., Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2005.

TIJERAS, Eduardo: "Hacia García Lorca por las imágenes del agua", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, 1986, pp. 89-102.

TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970.

——————: "Géneros literarios", en O. Ducrot y T. Todorov, eds., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, pp. 178-185.

——————: "El origen de los géneros", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988, pp. 31-48.

——————: "Definición de lo fantástico", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 48-64.

——————: "Lo extraño y lo maravilloso", en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 65-81.

TOMÁS MCNAMEE, Catalina: *El pensamiento católico de Rubén Darío*, tesis doctoral (extracto), Antonio Oliver Belmas, dir., Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1967.

TOMASSINI, Graciela: "La microficción como texto ergódico. Acerca de la Biblioteca Fabularia y otros laberintos", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 409-424.

TOMASSINI, Graciela y Stella Maris Colombo: "La minificción como clase textual transgenérica", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 79-93.

——————: *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*, Fundación Ross, Rosario (Argentina), 1998.

TOMEO, Javier: *Bestiario*, Mondadori, Madrid, 1988.

——————: *Historias mínimas*, Mondadori, Madrid, 1988.

——————: *Zoopatías y zoofilias*, Mondadori, Madrid, 1992.

TORRE, Guillermo de: *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Guadarrama, Madrid, 1969.

——————: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Panorama de la literatura española contemporánea*, vol. I, Guadarrama, Madrid, 1961.

TORRES BODET, Jaime: *Rubén Darío: abismo y cima*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

TORRI, Julio: *Tres libros: Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

TRABADO CABADO, José Manuel: *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de León, León, 2005.

TRAPIELLO, Andrés: *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Destino, Barcelona, 2010.

TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Bruguera, Barcelona, 1982.

TURPIN AVILÉS, Enrique: "El género de la fábula en los noventa: inflexiones y propuestas", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp.729-742.

UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

——————: *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

UNAMUNO, Miguel de: *Cuentos*, Eleanor Krane Paucker, ed., Minotauro, Madrid, 1961.

——————: *Obras completas*, vol. II, Ricardo Senabre, ed., Turner, Madrid, 1995.

URRUTIA, Jorge: "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de *Platero y yo*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378, 1981, pp. 716-730.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Ediciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.

VALADÉS, Edmundo, ed.: *El libro de la imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

——————: "Ronda por el cuento brevísimo", en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 283-289.

VALENDER, James: *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis, Londres, 1984.

VALENZUELA, Luisa: *Aquí pasan cosas raras*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1975.

VALERA, Juan: *Obras completas. Tomo II: Crítica literaria*, Luis Araujo Costa, ed., Aguilar, Madrid, 1961.

——————: "A D. Rubén Darío (22 de octubre de 1888) / (29 de octubre de 1888)", en Rubén Darío, *Azul… / Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez, ed., Cátedra, Madrid, 1998, pp. 103-122.

VALÉRY, Paul: "Baudelaire y su descendencia", *Revista de Occidente*, 12, 1924, pp. 261-290.

VALLE INCLÁN, Ramón María del: *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Javier Serrano Alonso, ed., Istmo, Madrid, 1987.

——————: *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Miguel Díez Rodríguez, ed., Espasa Calpe, Madrid, 1993.

——————: *Flor de santidad / La media noche*, Arcadio López Casanova, ed., Espasa Calpe, Madrid, 1995.

——————: *Obra completa*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002.

VALLE PEDROSA, Concepción del: *El micro-relato en Hispanoamérica*, tesis doctoral inédita, Jesús Benítez Villalba, dir., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.

VALLS, Fernando: "La «abundancia justa»: el microrrelato en España", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, pp. 641-657.

——————: "Prólogo: Los articuentos de Juan José Millás en su contexto", en Juan José Millás, *Articuentos*, Alba, Barcelona, 2001, pp. 7-14.

——————: "*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos", *Quimera*, 222, 2002, pp. 23-26.

——————: "Introducción", en Luis Mateo Díez, *Los males menores. Microrrelatos*, Fernando Valls, ed., Espasa-Calpe, Madrid, 2002, pp. 9-100.

——————: "Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares* de Max Aub", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 281-289.

——————: "Últimas noticias sobre el microrrelato español", *Ínsula*, 741, 2008, 2-3.

——————: *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008.

VARGAS VILA, José María: *Rubén Darío*, AHR, Barcelona, 1972.

VARONA Y PERA, Enrique José: "Poe y Baudelaire", en *Desde mi Belvedere*, Maucci, Barcelona, 1917, pp. 53-57.

VEGA PEÑA, María de la, y Charo Alonso: "Sugerente textura, el texto breve y el *haiku*. Tradición y modernidad", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 95-106.

VELA, Fernando: "El *supra*realismo", *Revista de Occidente*, 18, 1924, pp. 428-434.

VERJAT MASSMANN, A.: "Introducción", en Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris) / Pequeños poemas en prosa*, A. Verjat Massmann, ed., Bosch, Barcelona, 1975, pp. 11-54.

VIDAL ORTUÑO, José Manuel: *Los cuentos de José Martínez Ruíz (Azorín)*, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2007.

VIDALES, Luis: *Suenan timbres*, Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1976.

VILANOVA, Antonio: "Prólogo", en Rubén Darío, *España contemporánea*, Antonio Vilanova, ed., Lumen, Barcelona, 1987, pp. 9-26.

VILLACASTÍN, Rosario M.: *Catálogo-archivo. Rubén Darío*, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

VILLANUEVA, Darío: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Júcar, Valladolid, 1989.

VILLAR, Arturo del: "Cuando Juan Ramón moraba en su poesía", en Juan Ramón Jiménez, *Elejías andaluzas*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994, pp. 5-65.

————: "Cómo contaba Juan Ramón Jiménez la belleza de cada día", en Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Arturo del Villar, ed., Seix Barral, Barcelona, 1994, pp. 5-67.

VILLENA, Luis Antonio de: "Tribulaciones entre cuento y corto", *Babelia*, *El País*, 01-12-2007, p. 24.

VISA, Miquel: "Dalí y Lorca a través de San Sebastián", en Jaume Pont, ed., *Surrealismo y literatura en España*, Ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2001, pp. 57-68.

VV. AA.: *Lecturas del 27*, Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1980.

VV. AA.: *Rubén Darío (estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967)*, Ediciones del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1968.

VV. AA.: *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Casa de Velázquez, Madrid, 1988.

WALLIS, Alan: "Baudelaire y la vanguardia española: el caso Lorca", en *Lorca, taller del tiempo*, Actas del Congreso de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos (Lorca, Murcia, julio de 2004), Pedro Guerrero Ruiz, José Luis Molina, Santos Campoy y María Teresa Caro, eds., Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2005, pp. 79-86.

WATLAND, Charles D.: "Los primeros encuentros entre Darío y los hombres del 98", en Ernesto Mejía Sánchez, *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 354-363.

WEBER, Volker: *Anekdote. Die andere Geschichte*, Stauffenburg, Tübingen, 1993.

WELLS, Caragh: "Los *articuentos* de Juan José Millás: la crítica democrática", *Ínsula*, 703-704, 2005, pp. 35-37.

WELTER, Jean-Thiébaut: *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Môyen Âge*, E. H. Guitard, París, 1927.

WILCOX, John C.: "*Crímenes naturales*: las prosas tardías de Juan Ramón Jiménez", en Francisco Javier Blasco Pascual y Teresa Gómez Trueba, eds., *Juan Ramón Jiménez, prosista,* Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 2000, pp. 261-293.

WOLFSON, Gabriel: "La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 163-178.

XIRAU, Ramón: "Federico García Lorca. Poesía y poética", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436, 1986, pp. 425-430.

YANES MESA, Rafael: *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*, Fragua, Madrid, 2004.

YCAZA TIGERINO, Julio, y Eduardo Zepeda-Henríquez: *Estudio de la poética de Rubén Darío*, Ediciones de la Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío, Managua (Nicaragua), 1967.

YUNQUE, Álvaro: *Trece años. El andador*, Atlas, Buenos Aires, 1935.

——————: *Los animales hablan*, Ediciones Pedagógicas, Buenos Aires, 1985.

YURKIEVICH, Saúl: *Celebración del modernismo*, Tusquets, Barcelona, 1976.

ZAVALA, Lauro: "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, pp. 67-77.

——————, ed.: *Lecturas simultáneas. La enseñanza de la lengua y la literatura con especial atención al cuento ultracorto*, Ediciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999.

——————, ed.: *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2000.

——————: "El cuento ultracorto bajo el microscopio", *Revista de Literatura*, 128, 2002, pp. 539-553.

——————: *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*, Alfaguara, México, 2002.

——————, ed.: *La minificción en México. 50 textos breves*, Ediciones de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2002.

——————, ed.: *Minificción mexicana*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

——————: "Las fronteras de la minificción", en Francisca Noguerol, ed., *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, pp. 87-92.

——————: *Cartografías del cuento y la minificción*, Renacimiento, Sevilla, 2004.

——————: *La minificción bajo el microscopio*, Ediciones de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2005.

——————: “La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción”, en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, 2008, pp. 207-229.

ZAVALA, Jesús: “Rubén Darío y la literatura española”, en Ernesto Mejía Sánchez, ed., *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 292-308.

ZLOTESCU, Ioana: “Preámbulo al espacio literario del «Ramonismo»”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. III: *Ramonismo I: El Rastro / El circo / Senos (1914-1917)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, pp. 13-33.

——————: “Notas a la edición. *Disparates*”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. V: *Ramonismo III: Libro nuevo / Disparates / Variaciones / El alba (1920-1923)*, Ioana Zlotescu, ed., Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, p. 1242.